



## **TESIS DOCTORAL**

### ***Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960)***

Autora:

**María Luisa Coronado González**

Director:

**Dr. José Portolés Lázaro**

**Departamento de Filología Española**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Madrid, 2015**

“¡Maldito sea el gachó que inventó el celuloide!”  
(*El misterio de la Puerta del Sol*, 1929)

## **Agradecimientos**

A mi profesor y director de tesis, José Portolés Lázaro, por su sabiduría, su sensatez y, sobre todo, por la confianza que me demostró al permitir que me zambullera en un mundo que a ambos nos era un tanto ajeno.

A todos los colegas y alumnos a los que he atosigado durante estos años con consultas sobre las lenguas presentes en las películas del corpus; gracias a ellos he podido obtener una información de primera mano.

A mis amigos –algunos también colegas–, que me han empujado, animado, y sobre todo, no han dejado de interesarse por la evolución de la tesis; yo sabía que en realidad, al preguntarme cómo iba la tesis, lo que preguntaban era cómo estaba yo, y eso ha sido muy reconfortante.

A Javier, por tantas renunciadas que ha sabido asumir durante el periodo de elaboración de esta tesis, y sobre todo, por haber convertido mi afición al cine en una pasión.

A mis padres, siempre y por todo lo que soy.



# ÍNDICE

ABREVIATURAS UTILIZADAS .....	8
ÍNDICE DE GRÁFICOS.....	9
INTRODUCCIÓN .....	13
<b>PARTE I: LA REPRESENTACIÓN DEL <i>OTRO</i> LINGÜÍSTICO.....</b>	<b>19</b>
1. PROTOTIPOS Y ESTEREOTIPOS: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD COLECTIVA .....	21
1.1. España y sus <i>otros</i> : los vecinos del sur .....	25
1.2. España y sus <i>otros</i> : los vecinos del norte .....	34
2. CÓMO HABLA EL <i>OTRO</i> : MULTILINGÜISMO Y HABLA DE NO NATIVOS .....	47
2.1. El multilingüismo.....	48
2.1.1. Estrategias de representación en los textos escritos .....	48
2.1.2. El multilingüismo en la literatura.....	55
2.2. El habla de los no nativos .....	69
2.2.1. Estrategias de representación en los textos escritos .....	70
2.2.2. El habla de monstruos .....	72
2.2.3. El habla de los no nativos en la literatura.....	79
<b>PARTE II: LENGUAS Y CINE.....</b>	<b>87</b>
3. DEL CINE MUDO AL SONORO .....	91
3. 1. La verbalidad del cine mudo .....	92
3. 2. La torre de Babel: el cine sonoro .....	98
3.3. Las guerras de las lenguas y los acentos.....	111
3. 4. El derribo de la torre de Babel: el subtítulo y el doblaje .....	124
3.5. El cine sonoro y el modelo de lengua .....	135
4. EL MULTILINGÜISMO EN EL CINE DE FICCIÓN .....	142
4.1. Breve historia .....	144
4.1.2. El cine sonoro temprano: 1927-1932 .....	148
4.1.3. Evolución desde principios de los años 30 hasta el siglo XXI .....	158
4.2. Modos de representación del multilingüismo.....	169
4.2.1. Estrategias de representación .....	169
4.2.2. Otros recursos que complementan la representación.....	172

4.2.3. Comprensión e incomprensión.....	182
4.3. Grados y formas de multilingüismo.....	195
4.4. Funciones del multilingüismo en el cine.....	207
5. LA INTERLENGUA EN EL CINE .....	212
5.1. El acento no nativo en el cine.....	214
5.2. La interlengua como estrategia de evocación de la L1.....	222
5.3. La interlengua como representación de la L2 .....	225
5.4. Las reacciones de los hablantes nativos .....	236
5.4.1. Correcciones, aclaraciones y malentendidos .....	236
5.4.2. Comentarios evaluativos .....	239
5.5. El aprendizaje y la adquisición de la lengua .....	245
<b>PARTE III: LAS LENGUAS EXTRANJERAS Y SUS HABLANTES</b>	
<b>NATIVOS EN EL CINE ESPAÑOL (1929-1960).....</b>	<b>259</b>
INTRODUCCIÓN .....	261
6. COMPILACIÓN Y SELECCIÓN DEL CORPUS .....	272
7. ANÁLISIS DEL CORPUS.....	279
7.1. Géneros, temas y escenarios .....	280
7.1.1. Los géneros y subgéneros.....	280
7.1.2. Los temas .....	284
7.1.3. Los escenarios.....	301
7.2. Personajes.....	308
7.2.1. Perfil sociológico .....	308
7.2.2. Perfil cinematográfico: importancia narrativa y carácter .....	321
7.2.3. Perfil sociológico y perfil cinematográfico: datos correlacionados...	323
7.2.4. Personajes prototípicos .....	335
7.3. Heterolingüismo: presencia y ausencia de las lenguas extranjeras .....	346
7.3.1. Lenguas extranjeras presentes en el corpus .....	347
7.3.2. Estrategias de representación del heterolingüismo.....	351
7.3.3. Grados y formas de heterolingüismo .....	372
7.3.4. Comprensión e incomprensión.....	395
7.3.5. Funciones del heterolingüismo.....	404
7.4. El habla de los no nativos .....	408
7.4.1. Estrategias de representación de la interlengua.....	411
7.4.2. El acento no nativo .....	417
7.4.3. La interlengua .....	423

7.4.4. Niveles de dominio de la L2. Aprendizaje y adquisición.....	436
7.4.5. Las reacciones de los hablantes nativos .....	441
7.5. Caracterización lingüística de los personajes .....	446
7.5.1. Marcas lingüísticas y perfil sociológico.....	448
7.5.2. Marcas lingüísticas y perfil cinematográfico .....	454
7.5.4. Caracterización lingüística de los personajes prototípicos.....	456
7.5.5. La caracterización lingüística del personaje como herramienta cinematográfica .....	461
<b>PARTE IV: CONCLUSIONES .....</b>	<b>469</b>
<b>PARTE V: ANEXOS .....</b>	<b>487</b>
ANEXO I .....	489
ANEXO II.....	495
ANEXO III.....	505
<b>PARTE VI: BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>521</b>
LIBROS, ARTÍCULOS Y PÁGINAS WEB.....	523
BASES DE DATOS, BIBLIOTECAS, HEMEROTECAS Y VIDEOTECAS DIGITALES .....	548

## ABREVIATURAS UTILIZADAS

**L1=** lengua primera (aquella con la que el hablante se identifica más, sea materna o no). En el caso de nuestro corpus, cuando esto no se hace explícito –que es la mayoría de las veces–, consideramos que la L1 de cada personaje es la de uso mayoritario en su país.

**L2=** lengua segunda (cualquiera que no sea la primera lengua, ya se haya adquirido en un contexto de segunda lengua o se haya aprendido como lengua extranjera).

**LE=** lengua extranjera. Utilizamos este término no para referirnos a las lenguas respecto de los personajes, sino respecto de las películas. En nuestro corpus, este término designa cualquier lengua no española (no se incluye bajo este concepto, por lo tanto, ninguna lengua de España).



# ÍNDICE DE GRÁFICOS

<b>Gráfico 1:</b> Evolución del número de largometrajes (1930-2014) en el cine mundial (según datos de IMDb).....	161
<b>Gráfico 2:</b> Evolución del número de películas multilingües (al menos con dos lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): español e inglés, español y francés, francés e inglés, alemán y francés, alemán e inglés. ....	162
<b>Gráfico 3:</b> Evolución del número de películas multilingües (al menos con dos lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): francés y ruso, alemán y ruso, inglés y ruso. ....	162
<b>Gráfico 4:</b> Evolución del número de películas multilingües (al menos con dos lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): inglés y japonés, inglés y lenguas de China, japonés y lenguas de China, árabe y francés, árabe e inglés, árabe y español. ....	163
<b>Gráfico 5:</b> Evolución del número de películas multilingües (al menos con tres lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): español, francés e inglés; alemán, francés e inglés; francés, inglés y ruso; alemán, inglés y ruso. ....	164
<b>Gráfico 6:</b> Evolución del número de películas multilingües (al menos con tres lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): inglés, japonés y lenguas de China; árabe, español e inglés; árabe, francés e inglés. ....	165
<b>Gráfico 7:</b> Evolución del número de películas multilingües (al menos con cuatro lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb). ....	165
<b>Gráfico 8:</b> Largometrajes de ficción de producción española (o coproducción con países hispanoamericanos) (1929-1960): porcentajes de películas con personajes de países no hispanohablantes.....	275
<b>Gráfico 9:</b> Películas del corpus de cine español (1929-1960): subgéneros.....	282
<b>Gráfico 10:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): número de personajes de cada subgénero. ....	283
<b>Gráfico 11:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes por grupos de edad. ....	309
<b>Gráfico 12:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes por sexos.....	310
<b>Gráfico 13:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes por ocupación y “status” (según la taxonomía de Sedano y Bentivoglio 1993). ....	314
<b>Gráfico 14:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes por ámbito laboral.....	317
<b>Gráfico 15:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): nacionalidades...	319

<b>Gráfico 16:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes según su importancia narrativa. ....	321
<b>Gráfico 17:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes según su carácter narrativo. ....	322
<b>Gráfico 18:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): ocupación y “status” en relación con la nacionalidad. ....	325
<b>Gráfico 19:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): ámbito laboral en relación con la nacionalidad (proporcionalmente al número de personajes de cada país). ....	327
<b>Gráfico 20:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): ámbito laboral en relación con la nacionalidad (proporcionalmente al número de personajes de cada ámbito). ....	330
<b>Gráfico 21:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): importancia narrativa en relación con la nacionalidad. ....	331
<b>Gráfico 22:</b> Personajes protagonistas del corpus de cine español (1929-1960): nacionalidades. ....	332
<b>Gráfico 23:</b> Personajes protagonistas del corpus de cine español (1929-1960): carácter y nacionalidad. ....	333
<b>Gráfico 24:</b> Personajes del corpus de cine español (1929-1960): carácter y nacionalidad. ....	334
<b>Gráfico 25:</b> Corpus de cine español (1929-1960): lenguas extranjeras utilizadas. .	348
<b>Gráfico 26:</b> Corpus de cine español (1929-1960): evolución del heterolingüismo. .	350
<b>Gráfico 27:</b> Corpus de cine español (1929-1960): películas en las que se eliminan totalmente las lenguas extranjeras. ....	353
<b>Gráfico 28:</b> Corpus de cine español (1929-1960): películas en las que se eliminan oralmente las lenguas extranjeras pero aparecen en forma escrita. ....	354
<b>Gráfico 29:</b> Corpus de cine español (1929-1960): películas en las que están presentes algunas lenguas extranjeras pero otras aparecen solamente en forma escrita. ...	355
<b>Gráfico 30:</b> Corpus de cine español (1929-1960): porcentajes relativos a la ausencia de lenguas extranjeras, en sus diferentes modalidades. ....	358
<b>Gráfico 31:</b> Corpus de cine español (1929-1960): películas en las que se usan las diferentes modalidades de la estrategia de evocación. ....	361
<b>Gráfico 32:</b> Corpus de cine español (1929-1960): porcentajes de uso de las diferentes modalidades de la estrategia de evocación. ....	366
<b>Gráfico 33:</b> Corpus de cine español (1929-1960): porcentajes de las diferentes estrategias de representación de las lenguas extranjeras. ....	372
<b>Gráfico 34:</b> Corpus de cine español (1929-1960): incidencia de las diferentes formas de heterolingüismo. ....	394
<b>Gráfico 35:</b> Corpus de cine español (1929-1960): incidencia de las diferentes estrategias de representación de la interlengua (número de películas). ....	416

<b>Gráfico 36:</b> Corpus de cine español (1929-1960): incidencia de las diferentes estrategias de representación de la interlengua (número de personajes).....	417
<b>Gráfico 37:</b> Corpus de cine español (1929-1960): Rasgos de los diferentes tipos de interlengua.....	433
<b>Gráfico 38:</b> Corpus de cine español (1929-1960): niveles de dominio del español de los personajes que se comunican con hispanohablantes. ....	437
<b>Gráfico 39:</b> Corpus de cine español (1929-1960): porcentajes de uso de marcas lingüísticas para la construcción de los personajes. ....	447
<b>Gráfico 40:</b> Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y edad de los personajes.....	448
<b>Gráfico 41:</b> Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y sexo de los personajes.....	449
<b>Gráfico 42:</b> Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y ámbito laboral de los personajes. ....	451
<b>Gráfico 43:</b> Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y nacionalidad de los personajes.....	453
<b>Gráfico 44:</b> Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas e importancia narrativa de los personajes.....	454
<b>Gráfico 45:</b> Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y carácter de los personajes.....	456
<b>Gráfico 46:</b> Factores generales relevantes para la representación de las lenguas extranjeras y la interlengua en las obras cinematográficas.....	477
<b>Gráfico 47:</b> Otros factores relevantes que determinan la ausencia o presencia de las lenguas extranjeras y la interlengua en el cine español (1929-1960). ....	480



« ...nous autres, privés de tout, on n'a que le rêve pour survivre, et le rêve, c'est le cinéma qui nous le donne. Le cinéma, il fait de toi un homme riche, raffiné, qui roule dans des belles voitures décapotables, qui habite dans des salles de bains nickelées, qui embrasse sur la bouche des femmes parfumées, pleines de bijoux. Le cinéma, c'est notre maître d'école» (*La goutte d'or*, Michel Tournier)

## INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este trabajo son las representaciones cinematográficas de las lenguas extranjeras y de sus hablantes en el cine sonoro español comprendido entre los años 1929 y 1960. 1929 es la fecha en que se produjo la primera película sonora en español hecha en España; 1960 es una frontera, como todas arbitraria, entre el cine que podríamos llamar “clásico español” y el incipiente cine del desarrollismo, que abundó en un determinado tipo de personaje extranjero: el turista occidental, y en especial, “la sueca”.

A pesar del aparente monolitismo lingüístico de la época que abarcamos, no son pocas las películas españolas de este periodo en las que tienen presencia las lenguas extranjeras y sus hablantes. Y coincidiendo esta etapa con el auge del cine como espectáculo de masas por excelencia en España, es innegable que las imágenes transmitidas por estas películas han dejado su poso en la manera de percibir al *otro* nacional y lingüístico<sup>1</sup> y su lengua por parte de varias generaciones de españoles. Es por ello por lo que hemos elegido este periodo de la historia del cine para nuestro estudio.

Por otro lado, la representación del *otro* en los productos culturales no nace de la nada sino que es fruto de la tensión entre dos factores:

---

<sup>1</sup> En este trabajo, con *el otro* nos referiremos siempre a este *otro* originario de países no hispanohablantes.

- La tradición textual: todo texto es intertexto, en mayor o menor medida. Por ello, nos interesará examinar cuál es la función de las lenguas extranjeras y qué imagen se da de sus hablantes en textos anteriores, y en especial en el precedente más directo del cine, el teatro.
- El momento histórico: el tipo de régimen político, las guerras, las alianzas, la emigración, los intereses económicos y otros muchos factores pueden modificar e incluso alterar sensiblemente la manera en que se representa al *otro* y su lengua. Así pues, deberemos prestar atención al contexto histórico en el que estas películas se crearon para intentar entender sus prácticas lingüísticas.

¿Por qué elegir el cine y no otros medios de comunicación u otro tipo de productos culturales? En primer lugar, porque en él aparece la lengua oral, en la que cualquier manifestación de la condición de no nativo se puede hacer más fácilmente patente, y la lengua del personaje puede ser crucial para su caracterización; en segundo lugar, porque se trata de un producto cultural popular y de gran difusión en la época que vamos a estudiar; por último, por la capacidad superior del cine para poblar de imágenes las mentes y, por lo tanto, difundir y consolidar prototipos y estereotipos:

En el caso del cine, su especial habilidad para captar el inconsciente humano lo lleva a colonizar muy fácilmente la imaginación del espectador. Tanto más, si se tiene en cuenta que la mayoría de sus relatos están articulados en función de la verosimilitud y del llamado “efecto realidad”. A ello se suma la suspensión de la incredulidad adoptada por los espectadores cuando se sitúan ante la pantalla, en una actitud que los faculta para sumergirse en la historia de ficción y percibirla como si de la realidad misma se tratara. De este modo, a través de las emociones suscitadas desde las imágenes que articulan cualquier relato fílmico, los espectadores desarrollan una mezcla de fantasías, deseos e intereses que condicionan en mayor o menor medida sus valoraciones y decisiones posteriores. A ello no son ajenas las específicas condiciones de recepción propias del cine –la gran pantalla, la oscuridad, el silencio de la sala y el sonido y la música envolventes de la banda sonora- idóneas para facilitar la inmersión espectadorial en el relato fílmico (Rey Reguillo 2007:11).

Pero el motivo último de nuestro interés en este tema es que la percepción de la identidad colectiva<sup>2</sup> del *otro* puede condicionar enormemente sus posibilidades de integración en la sociedad receptora, y la manera en que se habla es uno de los componentes que más condicionan esa percepción. Desde los años 60 del siglo XX, los estudios sobre actitudes lingüísticas muestran de manera repetida y consistente la influencia negativa de ciertos acentos no nativos en la percepción de las personas que los tienen por parte de los hablantes nativos<sup>3</sup>. La discriminación lingüística debida al acento o al habla no nativa puede llevar a dificultades en el acceso a recursos básicos, como vivienda, sanidad y empleo. Munro (2003:42-47), por ejemplo, narra varios casos de demandas presentadas por esta causa y ganadas ante la British Columbia Human Rights Commission en Canadá.

Puesto que estas percepciones negativas pueden ser creadas o reforzadas por las representaciones cinematográficas, y en general por las de todos los productos culturales y los medios de comunicación, la investigación en este campo tiene gran valor, al dejar al descubierto los mecanismos de creación y mantenimiento de los estereotipos lingüísticos. Esto es especialmente relevante cuando se trata de épocas, como la que vamos a estudiar, en las que los contactos directos con hablantes de otras lenguas eran algo poco habitual, dado que está demostrado que, a menor familiaridad con el habla no nativa, más negativa es la percepción (Sato 1998).

En nuestro trabajo, analizaremos un corpus de ciento setenta películas españolas de 1929 a 1960, con un total de 1004 personajes extranjeros cuya L1 no es el español. Relacionaremos los datos sociológicos de los personajes, los géneros cinematográficos y las prácticas lingüísticas de las películas –fundamentalmente, el uso de lenguas extranjeras y la representación de las interlenguas–, prestando atención al grado de verosimilitud y a las funciones narrativas. También nos fijaremos en cómo recoge el cine fenómenos propios de la comunicación intercultural tales como las evaluaciones del habla de los no nativos, las incomprensiones, los malentendidos y las correcciones, y en cuáles son las ideas que se transmiten sobre

---

<sup>2</sup> La identificación de las personas con los grupos y categorías sociales a las que pertenece. Puede incluir la etnicidad y la nacionalidad (Vignoles, Schwartz y Luyckx 2011: 3).

<sup>3</sup> Lippi-Green (1997), Llorca (1997), Munro (2003), Young (2003), Carlson y McHenry (2006), entre otros muchos.

la adquisición y el aprendizaje de lenguas. Se trata de testimonios que, si bien no podemos confundir con la realidad, de ella emanaron y a ella, a buen seguro, volvieron con más fuerza.

Hemos dividido este trabajo en tres grandes partes independientes pero interrelacionadas:

- **Parte I: La representación del *otro* lingüístico**

El cine es una de las muchas manifestaciones culturales verbales existentes y hemos de enmarcar el estudio de sus procedimientos lingüísticos dentro de un ámbito más amplio. Los dos capítulos de esta primera parte son ese marco: tratamos, en primer lugar, de cómo se van creando las identidades colectivas a través de los discursos que oponen el *nosotros* a *los otros* y lo ejemplificamos, para la construcción de la identidad española, con el tratamiento de los personajes marroquíes y franceses en textos culturales españoles a lo largo de la historia; en el segundo capítulo, nos centramos en los aspectos lingüísticos que forman parte de la construcción del *otro* lingüístico a través de la historia de los textos culturales, fundamentalmente los literarios: por un lado, el tratamiento de otras lenguas, y por otro, el de la interlengua.

Mucho de lo que analizaremos en esta parte encontrará su eco en las dos partes siguientes, pues el cine, un medio aún relativamente joven, se inspiró muchas veces en modelos anteriores.

- **Parte II: Lenguas y cine**

La lengua fue casi desde sus principios un componente del cine, aunque solamente de forma escrita. En los comienzos del sonoro se produce una serie de hechos que nos hablan, sobre todo, de las ideologías lingüísticas imperantes en la época, que se manifiestan también en el tratamiento del multilingüismo y la interlengua, y que consagran unos procedimientos cinematográficos que tuvieron amplia repercusión durante el siglo XX y aun hasta hoy en muchos casos.



Por ello, abordamos en primer lugar, en el capítulo 3, los cambios y los conflictos que trajo consigo el advenimiento del diálogo hablado en el cine, para pasar en los siguientes capítulos al tratamiento lingüístico del *otro* en el cine occidental. En el capítulo 4 hablamos del multilingüismo y su evolución histórica hasta hoy, de los grados, formas y estrategias de representación de otras lenguas dentro de los “cines nacionales”, y de las funciones cinematográficas que cumple su presencia. Por último, en el capítulo 5 tratamos del uso del habla de los no nativos en el cine occidental: sus distintas funciones y formas, así como cuestiones relacionadas con la comunicación intercultural y la adquisición de lenguas tal como son representadas en el cine.

Los capítulos 4 y 5 encontrarán su correspondencia en los apartados 7.3 y 7.4 de la parte III, en los que se tratan los mismos temas, pero en el cine español de ficción de 1929 a 1960.

- **Parte III: Las lenguas extranjeras y sus hablantes nativos en el cine español (1929-1960)**

Esta tercera parte se centra en el estudio de un corpus de 170 películas de ficción españolas comprendidas dentro de este periodo cronológico y de 1004 personajes extranjeros no hispanohablantes que tienen voz en ellas.

Antes de abordar el corpus, en la introducción de esta parte III encontraremos la relación de algunos hechos del contexto histórico y del cinematográfico que condicionaron el cine de esta época. A continuación, dos capítulos: el capítulo 6, que habla sobre el proceso de compilación y los criterios de selección de las películas, y el capítulo 7, nuestro estudio propiamente dicho.

En el capítulo 7 es donde abordaremos los dos temas principales que son transversales esta tesis: la representación del multilingüismo y de la interlengua, pero en este caso en el cine español de 1929 a 1960.



**PARTE I:**

**LA**

**REPRESENTACIÓN**

**DEL *OTRO***

**LINGÜÍSTICO**



“El francés me gusta; pero allá en su tierra”  
(Benito Pérez Galdós, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, cap. XXV)

## 1. PROTOTIPOS Y ESTEREOTIPOS: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD COLECTIVA

Las llamadas *identidades nacionales* son construidas discursivamente por los grupos sociales dominantes, a través de los textos y los rituales, pero también a través de las manifestaciones culturales, verbales o no verbales, de ficción o no.

Para poder definir la propia nación, el mecanismo más directo es diferenciarla de otras; es necesario construir la diferencia, el carácter distintivo y único de la nación (Cillia, Riesigl y Wodak 1999: 153). Por lo tanto, lo que las narrativas cuentan sobre los *otros* va construyendo el *nosotros*<sup>4</sup>.

A veces, el ensalzamiento del *nosotros* se hace explícito tomando como referencia al *otro*, como en esta frase que podemos oír en la película *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1942): “Todo Oxford sabe menos que un gitano de Triana”, o esta otra de *Yo no me caso* (Juan de Orduña, 1944): “Yo si me caso, lo haré con una española, porque ninguna mujer de otra nacionalidad reúne las virtudes de nuestras mujeres”. Otras veces, sin embargo, en la creación de la identidad nacional funciona otro mecanismo discursivo, quizá más perverso por cuanto pasa más desapercibido, que es la omisión de los *otros* en los discursos públicos: estos *otros* pueden ser tanto individuos de otras naciones<sup>5</sup> como individuos de colectivos segregados dentro de la propia nación<sup>6</sup>.

Dos propuestas teóricas que se han ocupado de la representación de los *otros* en relación con la creación de la identidad son el análisis crítico del discurso (dentro

---

<sup>4</sup> O modificándolo o destruyéndolo, puesto que las identidades nacionales son constructos cambiantes y en perpetuo desarrollo.

<sup>5</sup> Un ejemplo muy cercano podría ser la escasa presencia de nuestro vecino Portugal en el discurso público español de la Edad Contemporánea.

<sup>6</sup> Como es el caso de los pueblos indígenas en América o de los gitanos en muchos países de Europa.

del Análisis del Discurso) y la imagología comparada (dentro de la Literatura Comparada). El primero se interesa en el tema en tanto que la representación de los *otros* intenta dar carta de legitimidad a la ideología de las clases dominantes (Van Dijk 2004: 17-18) –que son las impulsoras de las identidades nacionales– y sus estudios se centran sobre todo en textos públicos no narrativos –tales como artículos periodísticos, boletines oficiales o discursos políticos– (Cillia, Riesigl y Wodak 1999 y Ricento 2003, entre otros). La imagología comparada se ocupa por su parte de los imagotipos, conformando una teoría de los estereotipos culturales o nacionales tal como se expresan en los textos literarios (Leerssen s/f: 27), aunque recientemente el campo de investigación se está ampliando a otras narrativas de ficción, tales como el cine<sup>7</sup>. Aunque su objeto de estudio, su metodología y sus objetivos difieren, a los estudiosos de ambas disciplinas les concierne y ocupa el origen, el significado y la difusión de las imágenes creadas sobre los *otros* a través de sus representaciones en los textos. Hemos tenido en cuenta, por ello, las aportaciones de estos trabajos, como también las de los Estudios Culturales y el Postcolonialismo, que en muchas ocasiones se han ocupado del cine.

Precisamente desde estos últimos enfoques se ha trabajado mucho desde la perspectiva supranacional de las identidades colectivas: la mirada de los países del Norte sobre el Sur y viceversa, la de Occidente frente a Oriente y viceversa, forman una tupida red de imágenes construidas en gran parte mediante los productos culturales. El eurocentrismo, el orientalismo, el tropicalismo, y, en definitiva, el etnocentrismo han dominado la producción cultural occidental durante siglos, y solamente han sido puestos en evidencia reiteradamente y criticados a partir de la segunda mitad del siglo XX, en la etapa postcolonial<sup>8</sup>.

El cine se ha mostrado desde sus orígenes como un medio propicio para la creación, la difusión o el mantenimiento de prototipos y estereotipos, de una manera mucho más potente que podían hacerlo otros tipos de texto anteriores a él. Esta es

---

<sup>7</sup> Véanse Leijstra (2009) sobre la representación de los mexicanos en dos películas estadounidenses, Navarro Martínez (2009) sobre las imágenes de Europa en el cine estadounidense de 1921 a 1962 y Silva Rodríguez (2012) sobre la imagen de los colombianos analizada a través de sus contactos con los extranjeros en un corpus de películas de diversos países.

<sup>8</sup> Dada la amplitud de estos temas, que nos alejaría demasiado del objeto de nuestro estudio, remitimos a dos obras de referencia: Said 1990 y Shohat y Stam 2002.

la razón por la que los estereotipos reflejados en el cine han ocupado tantos miles de páginas, desde muchas perspectivas.

La cinematografía sobre la que más se ha escrito desde este punto de vista es la de Hollywood, calificada por muchos de etnocentrista, creadora de estereotipos falsos y a veces abiertamente racista. El alemán Sigfried Kracauer (1949) fue uno de los primeros en teorizar sobre la manera en que Hollywood presentaba los “tipos nacionales” y en reflexionar públicamente sobre la relación entre sociedad e imagen cinematográfica, poniendo de relieve que, si bien el cine toma muchas veces como base las actitudes sociales, lo que hace es transformarlas en imágenes concretas, mucho más perdurables en la memoria. Hay numerosos estudios y ensayos sobre el tratamiento del *otro* en el cine de Hollywood, planteados desde muy distintos presupuestos teóricos e intereses: históricos, sociológicos, lingüísticos, etc., que coinciden en el tratamiento estereotipado y a veces claramente discriminatorio de los no blancos y de los extranjeros. Encontramos trabajos generales<sup>9</sup>, trabajos centrados en algún tipo de cine concreto<sup>10</sup> y trabajos referidos al tratamiento de determinadas etnias, países o zonas culturales o geográficas: Europa<sup>11</sup>, los indios norteamericanos<sup>12</sup>, los árabes o los musulmanes<sup>13</sup>, los asiáticos en general<sup>14</sup> (y los japoneses<sup>15</sup> y los chinos<sup>16</sup> en particular), los latinos en general<sup>17</sup> (y los nacionales de algunos países hispanoamericanos en particular<sup>18</sup>), los negros<sup>19</sup>, los inmigrantes vascos<sup>20</sup>, etc. Además, existen vídeos, festivales y páginas divulgativas sobre el tema,

---

<sup>9</sup> Miller (1980), Friedman (1991), Toplin (1993), Gurpegui (2000), Castiello (2001), Richardson (2010), entre otros muchos.

<sup>10</sup> Como la investigación de Lippi-Green (2012) sobre la discriminación lingüística en las películas de Walt Disney.

<sup>11</sup> El trabajo imagológico de Navarro Martínez (2009).

<sup>12</sup> Meek (2006), que se centra en la construcción lingüística de los personajes indios, tanto en cine como en televisión; Asturiano (2005), un análisis sociolingüístico centrado en el *western*.

<sup>13</sup> Shaheen (2001) y el capítulo V de Forga Martel (2014).

<sup>14</sup> Xing (1998).

<sup>15</sup> Morris (2001) y Fišerová (2012).

<sup>16</sup> Wang (2012), solamente sobre las mujeres chinas, y Green (2014).

<sup>17</sup> Ramírez Berg (2002).

<sup>18</sup> Los mexicanos en Noriega (1992), Velázquez García (2007) y Leijstra (2009).

<sup>19</sup> Bogle (1994).

<sup>20</sup> Álvarez y Arranz (2014).

como los de la serie *Race & Hollywood*, del canal de televisión TCM (Turner Classic Movies), dedicados a la imagen de los árabes<sup>21</sup> y de los asiáticos<sup>22</sup>.

Pero otros cines también han sido observados desde este prisma, con trabajos que analizan la imagen de los *otros* –de cualquier origen– en un determinado cine nacional<sup>23</sup>, o la imagen de determinadas naciones en el cine occidental en general<sup>24</sup>, o la de determinadas naciones o zonas geográficas o culturales en cines nacionales concretos<sup>25</sup>. El interés por este tema ha crecido exponencialmente en las últimas dos décadas, y, además, a estos trabajos habría que sumar los que se centran en el tratamiento cinematográfico de los inmigrantes<sup>26</sup>.

Otros productos culturales, como hemos dicho al principio, contribuyen a crear, recrear y fijar los prototipos y estereotipos. Entre ellos sobresalen los de ficción, pues la ficción, como decía Kracauer, da forma a las ideas previas que pueden estar más o menos representadas en nuestras mentes. Por eso en este capítulo y en los dos siguientes, aunque hablaremos de textos escritos en general, prestaremos más atención a los géneros de ficción, que además enlazan más directamente con el cine.

---

<sup>21</sup> Todo el material está disponible en la página [www.tcm.com/aiof](http://www.tcm.com/aiof).

<sup>22</sup> Programa e imágenes disponibles en [goo.gl/G2837H](http://goo.gl/G2837H). También pueden encontrarse numerosos vídeos con reportajes en Youtube.

<sup>23</sup> Por ejemplo, sobre el cine ruso podemos leer los trabajos de Norris y Torlone (2008) y de Hutchings (2008); sobre el rumano en la etapa de Ceaucescu, Vasile (2007); sobre el italiano de la etapa fascista, Gili (1989); sobre el español, Santaolalla (2005); sobre el francés, Bou Hachem (2007), que tiene una parte dedicada al extranjero en general, aunque posteriormente se centra en el tratamiento de los inmigrantes.

<sup>24</sup> Como el libro sobre la imagen de los rusos de Fedorov (2015) y el trabajo sobre la de los japoneses de López Rodríguez (2010).

<sup>25</sup> Por ejemplo, el trabajo sobre la visión del oeste en el cine polaco de la etapa comunista de Skotarczak (2012), el de Gwóźdź (2007) sobre los alemanes en el cine polaco tras la Segunda Guerra Mundial, el de McGinn (2013) sobre la rehabilitación de la imagen de los alemanes a través del cine y otros medios en Estados Unidos y en Inglaterra, el de Moussaoui (2013) sobre los estereotipos de los alemanes en las comedias francesas de los 60 y su expresión lingüística, el de Sassi (2008) sobre los personajes árabes en el cine francés, el de Angoustures (1998) sobre los personajes españoles en el cine francés, el de Sojo Gil (2011) sobre la imagen de los estadounidenses en el cine español a partir del Pacto de Madrid, el de Girelli (2009) sobre lo italiano en el cine británico, el de Smith (2008) sobre los japoneses en la literatura y el cine australianos y el de Lawless (2014) sobre construcción de la identidad rusa en las películas de James Bond.

<sup>26</sup> La bibliografía sobre este tema es ya inabarcable. Por ello, nos limitamos a apuntar aquellos trabajos que nos han resultado más útiles o interesantes: Argote 2003, Moyano 2005, Castiello 2005, Cornejo 2007, Galiano 2008, Monterde 2008, Navarro García 2009, Iglesias 2010, Berger y Komori 2010, Loshitzky 2010, Berger y Winkler 2012 y Ballesteros 2015.



Puesto que sería imposible resumir todo lo que se ha escrito sobre el tema de la construcción de la identidad a través del cine y otros textos, los dos apartados que siguen son solo ejemplos de cómo los productos culturales con componente verbal<sup>27</sup>, dentro de los cuales incluimos el cine hablado, han contribuido a crear una identidad nacional que se opone a otras identidades nacionales. Dado que nuestro estudio se centrará en la representación del *otro* en el cine español (1929-1960), hemos seleccionado dos ejemplos que nos hablan de la creación de la identidad nacional de España en relación con algunas naciones o etnias cercanas geográficamente a nosotros: los vecinos del sur (los magrebíes, y en especial los marroquíes) y los vecinos del norte (los franceses).

### **1.1. España y sus *otros*: los vecinos del sur**

Gran parte de la base de lo que se considera la identidad española está construida a partir de la diferencia con “lo moro”. Según Parvati Nair (2015: 14), lo que Edward Said considera actitudes generales predominantes en Occidente respecto a los pueblos árabes, en España es un fenómeno de particular intensidad en su visión del norte de África, y sobre todo del país más cercano: Marruecos.

Martín Corrales (2001: 1) es rotundo al describir esta visión:

La historia de las relaciones hispano-magrebíes en general e hispano-marroquíes en particular ha favorecido que en el imaginario colectivo español la imagen de los norteafricanos tenga unas connotaciones tremendamente negativas.

La Reconquista, la expulsión de los moriscos, la hostilidad corsaria durante los siglos XVI, XVII y XVIII, la Guerra de África de 1859 a 1860, la guerra colonial que terminó con el establecimiento del Protectorado español de Marruecos, la participación de tropas marroquíes en la Guerra Civil, la Guerra del Ifni o la “Marcha verde”, son hitos históricos marcadamente negativos que se suman a otros

---

<sup>27</sup> Esto no quiere decir, por supuesto, que otras manifestaciones culturales no construyan discursos identitarios. Las artes plásticas y otras formas puramente visuales también crean imágenes del *otro*, pero nuestro interés se centra en la cultura que incorpora la lengua como único o como uno de sus componentes.

fenómenos, como las disputas por los caladeros o el tráfico de hachís, y que han contribuido a forjar esa negativa imagen, bajo la cual subyace, sobre todo, el miedo. Martín Corrales (2002) traza esta larga historia mostrando cómo los estereotipos negativos sobre el moro recorren nuestras manifestaciones culturales, tanto de la alta cultura como de la cultura popular, desde la Reconquista hasta nuestros días, y ofrece una abundante documentación gráfica que abarca desde la iconografía medieval, pasando por las postales enviadas por los soldados desde Marruecos durante la Guerra del Rif o las coplas populares contra los soldados marroquíes que lucharon en el bando franquista, hasta las historietas gráficas de la prensa actual. Solamente a modo de ejemplo, pues la documentación es abundantísima, mostramos a continuación dos documentos de carácter muy diferente. El primero es una de las postales mencionadas, representa al jefe de una cabila, y en ella se pueden apreciar los rasgos caricaturescos que animalizan al marroquí, acercándolo a un simio:

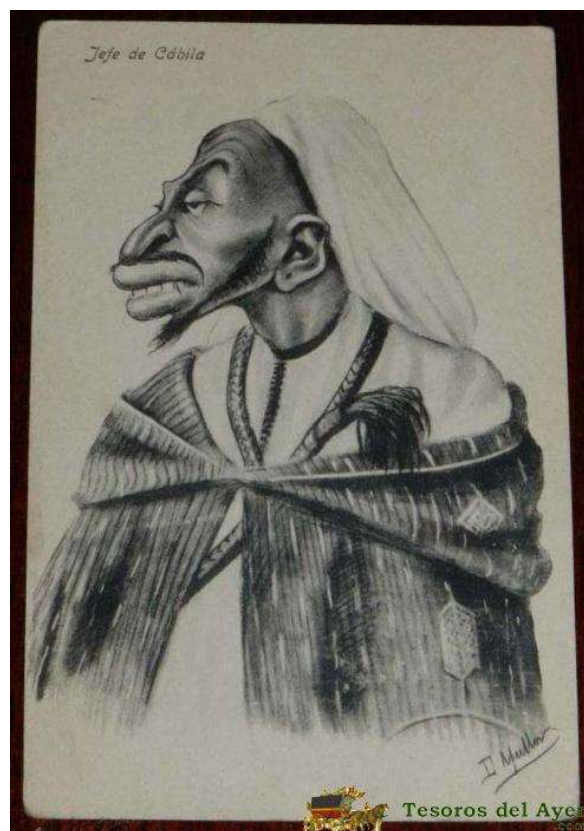


Imagen de [www.tesorosdelayer.com](http://www.tesorosdelayer.com)

El segundo es un fragmento de un poema de José Bergamín, “El Mulo Mola”<sup>28</sup>, que refleja dos tópicos negativos de los defensores de la República sobre los marroquíes: su lascivia y su crueldad.

Ya están pidiendo madrinas  
las tropas de las mejalas.  
La Media Luna ya tiene  
protección de las beatas.  
¡Cómo curan las heridas,  
cómo el moro les regala  
sangrientos ramos de flores  
llenos de orejas cortadas!

Primitivismo –e irracionalidad que acerca al mundo animal–, crueldad e hipersexualidad son precisamente tres de las características con que el cine colonial occidental suele describir a los colonizados<sup>29</sup>. Pero hay otros tópicos negativos diseminados por textos españoles de todas las épocas: en el *Poema de Fernán González*, el moro es un ser demoniaco, feo y caníbal (Querol 2010: 72); en *Don Quijote de la Mancha*, los moros son acusados de mentirosos y homosexuales (Puente 2007: 40); en el siguiente fragmento de un romance del *Romancero de la Guerra de España*, aparecen como seres sucios y estultos, que además hablan lenguas extranjeras<sup>30</sup>:

Rebulle el tropel bestial  
como amasijo de locos.  
En las fauces le espumean  
cuajarones infecciosos.  
Lenguas extranjeras hablan.  
Son de entendimiento romo,  
de salvajismo alilargo,  
y de alcances alicortos<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Apud Martín Corrales (2002: 160).

<sup>29</sup> Pueden verse ejemplos de estos rasgos en el cine español de 1929 a 1960 en § 7.1.2.

<sup>30</sup> Resulta curioso que en este romance el hecho de hablar lenguas extranjeras se añada como un dato negativo más por cuanto nos habla de la percepción negativa generalizada de lo extranjero, a pesar de que se trata de un texto producido desde el bando republicano (supuestamente más internacionalista).

<sup>31</sup> Apud Goytisolo (1981: 89).

Sin embargo, no todas las imágenes que se han transmitido a lo largo de nuestra historia cultural sobre Marruecos son negativas: por un acercamiento romántico al exotismo oriental similar al de otros países occidentales, pero también por intereses políticos –por ejemplo, la necesidad de mostrar los aspectos positivos y los atractivos turísticos de Marruecos en la etapa del Protectorado<sup>32</sup>– también existen los prototipos del “moro bueno” y el “moro noble”, de la mujer fascinante vista como una hurí, así como del país, Marruecos, como un lugar de ensueño oriental o como un oasis de paz “civilizado” por la colonización española. Estas imágenes positivas están presentes en la literatura española del final de la Edad Media y el siglo XVI<sup>33</sup>, en la del Siglo de Oro –en la que el noble musulmán con frecuencia se asemeja al cristiano (Garrot 2005: 294)–, en la etapa romántica y en las obras de finales del siglo XIX y principios del XX, estudiadas por Correa Ramón (2007). En los siglos XIX y XX, sin embargo, en comparación con la producción colonialista de carácter exotizante que se desarrolló en otros países europeos, la producción española fue escasa; esto puede deberse a que nuestro “Oriente doméstico”, Marruecos, “fue vivido mucho más como un problema que como un sueño” y “fue visto por nuestra clase intelectual como un lugar poco propicio para evocaciones paradisíacas” (Correa Ramón 2007: 53).

La literatura posterior a la Guerra Civil española que se ha acercado a nuestros vecinos del sur lo ha hecho por lo general desde la óptica de los españoles, de su miedo y sus sufrimientos en una tierra hostil durante las guerras con Marruecos. Aunque durante décadas dominó el silencio y el olvido<sup>34</sup>, desde comienzos del siglo XXI varias obras, sobre todo novelas y libros de viajes, recuperan la memoria de la Guerra del Rif, pero se trata de obras que nos hablan de la memoria doliente de los españoles y no ofrecen una imagen nítida del *otro* (Querol 2010: 81)<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> La iconografía de esta etapa ha sido estudiada por Martín Corrales (2007), que habla de la presencia de Marruecos en la propaganda oficial en sus textos: folletos turísticos, cine documental, filatelia, etc.

<sup>33</sup> Goytisolo (1981: 90) habla de la “maurofilia literaria” del siglo XVI, que se manifiesta en todos los géneros: poemas épicos, romances, lírica tradicional y obras dramáticas.

<sup>34</sup> Con algunas gloriosas excepciones, como Juan Goytisolo y Ángel Vázquez Molina, el autor de *La vida perra de Juanita Narboni* (1982).

<sup>35</sup> Como, por ejemplo, *Carta blanca* (Lorenzo Silva, 2004), *Una guerra africana* (Ignacio Martínez de Pisón, 2000) y *El vengador del Rif* (Fernando Marías, 2001).

Existen también obras que vuelven más atrás en el tiempo, a la Reconquista o a la época de la expulsión de los moriscos<sup>36</sup>, que se inscriben dentro de la moda de la novela histórica que irrumpió con fuerza en la década de los 90 y todavía continúa. Dentro de esta corriente historicista es notable la recuperación de la figura del noble musulmán, que entronca con la literatura del Siglo de Oro.

Otra vertiente de la ficción literaria actual se centra en el tema de la inmigración magrebí en España. Obras teatrales como *Ahlán* (Jerónimo López Mozo, 1997), relatos breves como “Un gran jardín” (Alicia Giménez Bartlett, 2000) o novelas como *Al calor del día* (Miguel Naveros, 2001) retratan penosos episodios relacionados con los inmigrantes. La óptica es muy variable y va desde el “buenismo” del inmigrante que caracteriza a muchas producciones culturales que hablan de la inmigración<sup>37</sup>, pasando por una visión paternalista del español como benefactor, hasta la reproducción más o menos consciente de estereotipos. Para Kunz (2002: 113) este último es uno de los mayores defectos de la representación de la inmigración en la literatura española contemporánea. En la literatura actual permanece asimismo la visión orientalista romántica<sup>38</sup>, y se retoma Marruecos como escenario de novelas de género –de aventuras, de detectives, de espionaje<sup>39</sup>–, en las que con frecuencia los temas, relacionados con la delincuencia –contrabando, tráfico de personas, prostitución–, incitan a recrear viejos clichés negativos.

La mirada de España, pues, sobre su vecino del sur, es ambigua<sup>40</sup>:

---

<sup>36</sup> El drama *Libreto moro* (Ángel Martos Cremades, 2001) y algunas novelas históricas, como *El mozárabe* (2010) y *El camino mozárabe* (2013), de Jesús Sánchez Adalid, o *Un hombre contra el destino* (2012), de Antonio Soler, cuyo protagonista es Boabdil.

<sup>37</sup> La razón que lleva a esto se puede encontrar en esta afirmación de Abrighach (2006: 100), que en su libro utiliza el término “estética de la compasión” para hablar de gran parte de esta literatura: “La narrativa sobre la emigración conlleva una benevolencia inequívocamente discutible y, en la mayoría de los casos, la irrumpe una fuerte sensibilidad subjetiva que hace de la ficcionalización novelesca una labor de ética que se lleva a cabo desde *la primera trinchera del corazón*”.

<sup>38</sup> Que es la que domina, por ejemplo, en la novela *Voces del Estrecho* (Andrés Sorel, 2000) (Kunz 2002: 116-117).

<sup>39</sup> *Gálvez en la frontera* (Jorge M. Reverte, 2001), *Ramito de hierbabuena* (Gerardo Muñoz Lorente, 2001), *La Gran Bruma* (Juan Pedro Aparicio, 2001) y *El tiempo entre costuras* (María Dueñas, 2009), entre otras.

<sup>40</sup> Como ya puso en evidencia Juan Goytisolo en sus *Crónicas sarracinas* (1981), hablando de la *maurofobia* y la *maurofilia* (Sánchez-Mesa 2008: 167).

(...) por un lado, [España] se deja seducir por el exotismo y las connotaciones semimitológicas que lo norteafricano evoca; por otro, denigra al *moro* como ser sanguinario, fanático y desleal (Santaolalla 2005: 32).

El miedo, el desprecio, la soberbia, la negación, la fascinación y hasta la asunción de un rol fantástico de pertenencia han gobernado alternativamente nuestra mirada sobre el norte de África, acercándonos y alejándonos en una marea que a veces nos lanzaba contra los Pirineos ansiando olvidar la Historia, o recordándola mejor que nadie, y otras contra las costas marroquíes, favoreciendo sueños coloniales o gobernados por un sentimiento exótico que inventaron para nosotros los poetas franceses (Querol 2010: 63).

En líneas generales, pues, la visión de nuestros vecinos del sur transmitida por los textos escritos muestra una clara diferenciación con respecto a la identidad nacional española: bien por la vía del alejamiento exótico, bien por la atribución de características negativas. Pocos escritores<sup>41</sup> han identificado y aproximado al moro y al español de manera tan diáfana como lo hizo Benito Pérez Galdós en su episodio nacional *Aita Tettau* (1905), en el que muestra el absurdo de la guerra con Marruecos:

El moro y el español son más hermanos de lo que parece. Quiten un poco de religión, quiten otro poco de lengua, y el parentesco y el aire de familia saltan a los ojos. ¿Qué es el moro más que un español mahometano? ¿Y cuántos españoles vemos que son moros con disfraz de cristianos? [...] Esta guerra que ahora emprendemos es un poquito guerra civil<sup>42</sup>.

En el cine de ficción también podremos apreciar la doble mirada sobre el marroquí. El primer cine de ficción sobre Marruecos<sup>43</sup> es de tipo colonial y comienza en 1922 con *Alma rifeña* (José Buchs, 1922), que narra el ataque de unos moros rifeños a un grupo de ingenieros españoles (Santaolalla 2005: 47). El mayor apogeo de este tipo de cine, no obstante, se produjo en las dos primeras décadas del franquismo, pero “teñido de un espíritu africanista, de exaltación de lo marroquí”

---

<sup>41</sup> También lo hace Carmen de Burgos “Colombine” en su novela corta *En la guerra*, escrita en Melilla en 1909: “Tal vez el origen común de razas y el anhelo de iguales destinos históricos eran las causas principales de la rivalidad y del odio entre los pueblos español y marroquí” (pp. 176-177). Incluso va más allá en la equiparación cultural de los marroquíes con otros pueblos cuando describe la música y el canto de tres niños marroquíes: “Sin sus vestiduras árabes, aquellos tres muchachos hubieran recordado las pastorales de Longo, y sin el sol ardiente de África, que traía entre sus rayos la visión de alcázares, califas y odaliscas a las tristes regiones del Rif, se hubiera pensado en los cantos escandinavos, la nebulosa poesía del Norte y las evocaciones wagnerianas” (p. 186).

<sup>42</sup> *Apud* Sánchez-Mesa (2008: 168).

<sup>43</sup> Antes, desde 1909, ya se habían hecho muchos documentales sobre Marruecos.

(Santaolalla 2005: 240). En la inmediata posguerra, el retrato de los marroquíes en el cine fue exquisito y su mejor exponente es *La canción de Aixa* (1939), un verdadero canto al modo de vida tradicional de Marruecos. Un buen puñado de películas posteriores se centra en la vida militar de los españoles en Marruecos, mostrando por una parte la colaboración de los marroquíes con las tropas españolas y por otra parte convirtiendo en fantasmas, cuya nacionalidad no se nombra, a los marroquíes rebeldes que luchan contra ellas<sup>44</sup>. En la misma época, se producen algunas películas que Alberto Elena (2010: 119) califica de “fantasías orientales”, como *Estaba escrito* (Alejandro Ulloa, 1945) o *Yebala* (Javier de Rivera, 1949). Por último, siguiendo en gran parte la estela del cine de acción de Hollywood, se producen algunas películas de acción –policiacas, de espionaje, etc.–ambientadas total o parcialmente en Marruecos, como *Los misterios de Tánger* (Carlos Fernández Cuenca, 1942) o *Sin uniforme* (Ladislao Vajda, 1948), en las que la imagen predominante del marroquí es también la del hermano que colabora con nosotros.

La imagen de Marruecos y sus nacionales cambia cuando las relaciones de poder se alteran de nuevo en la segunda mitad del siglo XX. Aunque en los actos oficiales continúa siendo “un país hermano”, la figura del “moro amigo” va desapareciendo y renacen de manera abierta los estereotipos negativos en el cine; por ejemplo, en *Misión en Marruecos* (Carlos Arévalo y Anthony Squire, 1959), una película de espionaje coproducida por España y Estados Unidos, los marroquíes independentistas son tratados como delincuentes con ansias de poder porque quieren evitar que la riqueza de su país pase a manos extranjeras, y los personajes árabes son casi todos bobos o malvados, frente a los personajes estadounidenses, más atractivos, más valientes y más inteligentes (Medina 2000: 56). Sin embargo, lo más común durante un par de décadas es que Marruecos apareciera en nuestro cine solamente como escenario exótico que sirve de fondo a películas de aventuras o espionaje.

---

<sup>44</sup> Esto se manifestará, en nuestro estudio del cine de la época, en el reducido número de personajes marroquíes en nuestro corpus (§ Parte III, Introducción y § 7.1.2).

En el cine español del periodo democrático los tres temas principales que propician la aparición de personajes marroquíes son los conflictos históricos, la delincuencia y la emigración.

En cuanto a los primeros, aunque no han sido muy tratados, son dos los temas repetidos: los conflictos del periodo colonial, revisados en un pequeño número de películas<sup>45</sup>, y la Guerra Civil, en aquellas películas, también pocas, que contienen alguna escena que recuerda la participación de las tropas moras en el bando franquista<sup>46</sup>.

Hay también otro grupo de películas en las que los marroquíes aparecen en función de su relación con la delincuencia, sobre todo con el tráfico de drogas, desde comedias como *Bajarse al moro* (Fernando Colomo, 1989) hasta *thrillers* como *Tánger* (Juan Madrid, 2003), *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002) y *El Niño* (Daniel Monzón, 2014).

En los años 90 se inició el ciclo de películas centradas en la inmigración, algunas de las cuales tienen como protagonistas o personajes secundarios a los magrebíes<sup>47</sup>, que hacen una crítica social de las dificultades de integración de los inmigrantes. La mayoría de estas películas no incitan al miedo al *otro*, sino que, por el contrario, intentan mostrar que el miedo viene de la falta de conocimiento y la incompreensión e incluyen escenas en las que podemos ver las terribles consecuencias a la que el miedo puede llevar. Igual que ocurre en la literatura de la misma época, algunas obras pecan de ingenuidad al construir al personaje del inmigrante como la

---

<sup>45</sup> Como *La marcha verde* (José Luis García Sánchez, 2002), *Cuentos de la guerra saharaui* (Pedro Pérez Rosado, 2004) y *Los baúles del retorno* (María Miró, 1995).

<sup>46</sup> Como *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976) y, sobre todo, *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996). La primera película fue censurada y se cortaron los planos finales, en los que aparecía un batallón moro atacando un pueblo catalán. Antonio Lara explicó y criticó los motivos de los censores en el periódico *El País*: "Si se cortan esos planos de la película de Camino y Frade es porque dichos planos atentarian a la verdad histórica, ya que como todo el mundo sabe -yo confieso, humildemente, que no lo sabía- las tropas moras no entraron en Barcelona. Es una lástima que esta nueva e inesperada mutación de la censura no se haya aplicado al género cinematográfico de la guerra civil española -verdadero filón que se incrementará sin cesar- con carácter retrospectivo, ya que, desde *Raza* hasta el último engendro pseudooficial sobre el tema, la verdad histórica no ha podido estar más adulterada y escarnecida" (12 de noviembre de 1976).

<sup>47</sup> Entre ellas están *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008) y *El dios de madera* (Vicente Molina Foix, 2010).



representación misma de la bondad, pero con el paso de los años la visión se ha ido haciendo más matizada y verosímil.

Continúa, por otra parte, esa tendencia de los años 60 y 70 de ubicar historias de diversa índole en un ambiente exótico, para lo cual se recurre al exotismo más cercano, a nuestro vecino Marruecos<sup>48</sup>; se trata de un cine que en realidad no nos habla de los marroquíes y cuyo universo, como dice Alberto Elena (2010: 209), está poblado de “jóvenes desorientados, aventureros de baja estofa, camellos de poca monta o turistas ocasionales” españoles que huyen hacia el sur, igual que lo hacen los personajes estadounidenses hacia México en películas similares.

Hemos visto cómo durante el siglo XX, en la literatura como en el cine, se produjo un vaivén de lo negativo a lo positivo y de ahí a la multiplicidad de miradas. Sin embargo, Martín Corrales (2002: 188) mantiene que la imagen que los españoles tienen de los marroquíes ha sido siempre negativa, y que en realidad, esa imagen oficial del hermano marroquí que pretendieron construir los africanistas fracasó estrepitosamente. Así lo ve en muchos productos de la cultura popular, como los tebeos de la época<sup>49</sup>, que recogieron todo el acervo antimusulmán, antiárabe o antimarroquí de la literatura de cordel de los siglos XVII y XIX, de las revistas satíricas de fines del XIX y principios del XX, de las postales caricaturescas y de los cromos. Como prueba, recoge una muestra de descalificativos dirigidos por los protagonistas de estos tebeos a los moros o musulmanes: *moros del infierno, moros de Satanás, puerco sarraceno, sangre de puerco, galgo sarraceno, moránganos, viles traicioneros, malditos del diablo, hatajo de viles, asesinos de mujeres y heridos, pajarracos de mal agüero, miserables, herejes, lombrices, sinvergüenzas, traidores, estúpidos, chacales, perros traidores, hienas, rufianes, sabandijas, chusma, cobardes, canallas, mamarrachos, esbirros del diablo, etc.*, mientras que los musulmanes de estos mismos tebeos tenían un arsenal de improperios mucho menos variado para los cristianos, y se solían limitar a *cerdo, perro y perro cristiano* (p. 191).

---

<sup>48</sup> Así ocurre, por ejemplo, en *Luna de agosto* (Juan Miñón, 1986), *El juego más divertido* (Emilio Martínez Lázaro, 1988), *Kasbah* (Mariano Barroso, 2000) o *El sueño de Tánger* (Ricardo Franco, 1991).

<sup>49</sup> *El Guerrero del Antifaz, El Capitán Trueno, El Cachorro, Audaces legionarios, El Capitán Rey*, etc.

En suma, pues, encontramos sobre nuestros vecinos del sur estereotipos muy negativos mantenidos durante siglos, representados en las diversas formas culturales que nos rodean, y que influyen, por supuesto, en cómo la población española ve al país vecino y recibe en su país a los inmigrantes.

## **1.2. España y sus *otros*: los vecinos del norte**

La mirada que los españoles lanzamos hacia nuestros vecinos del sur nos ha sido devuelta a lo largo de los siglos por nuestros vecinos del norte: por una parte, estereotipos negativos –crueldad, fanatismo, primitivismo–; por otra, un atractivo exotismo. Desde la distancia, los rasgos que conforman la llamada “identidad española” y que a nuestro parecer nos distinguen claramente de nuestros vecinos del sur, no son percibidos con tanta nitidez; la famosa frase de la escritora estadounidense Gertrude Stein “Scratch a Spaniard and you find a Saracen” es la expresión más directa de esta imagen.

Jean Marc Moura, en sus estudios imagológicos, halla que un ejemplo claro de “imagen ideológica” es la imagen de España y de los españoles por parte de los franceses en el siglo XVIII: España representaba una especie de ideal negativo, el polo opuesto de la nación ilustrada, y contribuía de esta manera al fortalecimiento de la identidad francesa (Sánchez Romero 2005: 14).

Nuestra tradición textual también ha marcado la diferencia con Francia, aunque la imagen de los franceses ha sufrido los lógicos vaivenes causados por el devenir de nuestras relaciones históricas. Muchos acontecimientos han condicionado esta mirada: las disputas por Nápoles, la toma de Amiens en 1597, la guerra franco-española (1635-1659), la invasión napoleónica y la Guerra de Independencia, el episodio de los Cien Hijos de San Luis, la rivalidad colonial en Marruecos y la costa occidental de África, la acogida de exiliados en Francia tras la Guerra Civil y la tolerancia con el maquis, son solamente algunos de ellos, y se unen a fricciones motivadas por intereses económicos desde tiempos muy antiguos, tales como la competencia que suponía para la población autóctona la llegada de inmigrantes

franceses desde el siglo XVI<sup>50</sup> o, en una época más reciente, los ataques a los transportistas españoles por parte de agricultores franceses.

La relación de mutua desconfianza y antipatía está bien documentada en los textos. Baltasar Gracián, en *El Criticón*, se mostraba de acuerdo con Carlos García (que en 1617 publicó en Francia su libro *La oposición y conjunción de los dos grandes luminares de la tierra. Obra apacible y curiosa en la cual se trata de la dichosa Alianza de Francia y España. Con la Antipathía entre Españoles y Franceses*, obra de gran éxito en su siglo) en que los franceses son “antípodas de los españoles” (Vaíllo 1989: 421). Carlos García repartía vicios y cualidades a partes iguales entre españoles y franceses, y muestra en algunos aspectos una imagen de los dos países en la que actualmente no nos reconocemos ni unos ni otros:

Los Franceses son muy coléricos, los Españoles flemáticos. Los Españoles son muy tardos, los Franceses muy prontos. Los Franceses son muy ligeros, los Españoles pesados. Los Franceses son muy alegres y regocijados, los Españoles muy marchitos y melancólicos. Los Franceses son muy audaces, los Españoles muy vergonzosos. Los Franceses son muy precipitados, los Españoles muy considerados (apud Vaíllo 1989: 421).

El acercamiento intelectual o estético a Francia, asimismo, dividió desde el siglo XVIII a gran parte de la población española entre *afrancesados* y *castizos* –más tarde *patriotas*–, entre *petimetres* y *majos*.

Pero pasemos ya al campo de la ficción. Los personajes franceses aparecen en la literatura en lengua castellana desde la Edad Media. El romancero español está lleno de personajes que provienen de la poesía épica francesa, aunque en muchas ocasiones sus nombres están tan adaptados fonéticamente que pudiera no ser

---

<sup>50</sup> A finales del siglo XVII se calcula que podía haber unos 100.000 franceses viviendo en España. Según los censos de finales del XVIII, el 2 % de la población de Madrid y el 8 % de la de Cádiz era francesa. La mayoría se dedicaba a actividades artesanales o trabajaba en el servicio doméstico, de modo que entraban en competencia con los autóctonos en una época en la que la economía de España no era nada boyante (Andioc 1994: 353-354). También había muchos buhoneros y mendigos. A todos ellos hay que sumar los abundantes peregrinos franceses que desde la Edad Media visitaban España, muchos de los cuales terminaban asentándose en las poblaciones por las que pasaban.

percibido su origen: Roldán es Roland, Oliveros es Oliver, Reinaldos de Montalbán es Renaut de Montauban, etc<sup>51</sup>.

El progresivo afincamiento de franceses en España y las hostilidades crecientes en la Edad Moderna entre los dos países dan lugar a otros tipos de personajes e imágenes. Así, por la novela picaresca pulula toda suerte de personajes franceses: buhoneros, ganapanes, rufianes, vagabundos, etc. Porque ante todo, el francés –*gabacho* o *franchote* en esta época, después *franchute*– es en los siglos XVI y XVII, en la picaresca española y en otros géneros, un grandísimo truhán: pícaros que se fingen pobres, buhoneros codiciosos, personajes de diversos oficios borrachines, celosos y pendencieros, son los predominantes en el teatro de la época. Esta es la opinión más generalizada sobre los franceses:

Más que gabacho quisiera  
ser gallego o ser gitano,  
pues tengo por cosa cierta  
que fue Pilatos gabacho<sup>52</sup>.

En el siglo XVII, cuando cada vez es más notoria la decadencia política y económica de España, el recelo hacia los trabajadores ambulantes que llegan de Francia crece. En este fragmento de una obra de Francisco de Quevedo<sup>53</sup> se puede apreciar muy claramente:

- Vosotros debéis mirar a los amoladores de tijeras como a flota terrestre, con que vamos amolando y aguzando más vuestras barras de oro que vuestros cuchillos (...) con este edificio de cuatro trancas y esta piedra de amolar, y con los peines y alfileres derramados por todos los reinos, aguzamos, peinamos y sangramos poco a poco las venas de las Indias. Y habéis de persuadirnos que no es el menor miembro del Tesoro de Francia el que cazan las ratoneras y el que soplan los fuelles.
- Voto a Dios -dijo el español-, que sin saber yo eso, echaba de ver que con los fuelles nos llevábades el dinero en el aire, y que las ratoneras, antes llenaban vuestros gatos que disminuían nuestros ratones. Y he advertido que, después que vosotros vendéis fuelles, se gasta más carbón y se cuecen menos las ollas, y que después que vendéis ratoneras, nos comemos de ratoneras y de

---

<sup>51</sup> “Así, (...) con su nombre traducido y adaptado, dejan de ser extraños –si alguna vez lo fueron– y son sentidos como propios (...) Van y vienen de Francia, de París, sin que se produzcan demasiadas rupturas. La continuidad está en el hecho de pertenecer a una misma comunidad cristiana. En definitiva, españoles o franceses, son los cristianos frente a los moros, estos sí sentidos como extraños” (Mussons 1989: 110).

<sup>52</sup> Del baile entremesado *El alcañal* (1643). Hemos actualizado las grafías.

<sup>53</sup> “Los tres franceses y el español”, cuadro XXXI de *La hora de todos y la fortuna con seso*.

ratones, y que después que amoláis cuchillos, se nos toman y se nos gastan, y se nos mellan y se nos embotan las herramientas, y que, amolando cuchillos, los gastáis y echáis a perder, para que siempre tengamos necesidad de comprarlos los que vendéis. Y ahora veo que los franceses sois los piojos que comen a España por todas partes, y que venís a ella en figura de bocas abiertas, con dientes de peines y muelas de aguzar, y creo que su comezón no se remedia con rascarse, sino que antes crece, haciéndose pedazos con sus propios dedos. Yo espero en Dios he de volver presto y he de advertir que no tiene otro remedio su comezón sino espulgarse de vosotros y condenaros a muerte de uñas. Pues, ¿qué diré de los peines, pues con ellos nos habéis introducido las calvas, porque tuviésemos algo de Calvino sobre nuestras cabezas? Yo haré que España sepa estimar sus ratones y su caspa y su moho, para que vais a los infiernos a gastar fuelles y ratoneras.

En el teatro de esta época, no obstante, los personajes franceses suelen ser tipos cómicos y son especialmente abundantes en las obras breves; aparecen, por ejemplo, en obras de Torres Naharro<sup>54</sup>, Juan de Timoneda<sup>55</sup>, Guillén de Castro<sup>56</sup>, Lope de Vega<sup>57</sup>, Tirso de Molina<sup>58</sup>, Francisco de Quevedo<sup>59</sup> y Quiñones de Benavente<sup>60</sup> (Canonica 1991, Madroñal 1998). Incluso, en algunos entremeses, este personaje prototípico llegó a adoptar el nombre genérico de Juan Francés<sup>61</sup>, un borrachín enamorado y pobre, celoso y pendenciero que habla en una jerga incomprensible (§ 2.2.3).

En el teatro dramático y en la narrativa, por contra, la tendencia predominante es la de representar episodios conflictivos de las relaciones entre Francia y España, tanto del pasado como contemporáneos (Usandizaga 2009, Serés 2009). Los franceses en este tipo de literatura no suelen ser figuras risibles, sino los enemigos por antonomasia.

---

<sup>54</sup> *Tinellaria*.

<sup>55</sup> *Aurelia*.

<sup>56</sup> *Los malcasados de Valencia*.

<sup>57</sup> *El abanillo, El asalto de Mastrique, La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*.

<sup>58</sup> *Quien no cae no se levanta, Por el sótano y por el torno*.

<sup>59</sup> *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid*.

<sup>60</sup> *El gabacho, Entremés nuevo de Juan Francés, Los celos de Juan Francés*.

<sup>61</sup> Madroñal (1998: 963): "(...) el nombre de nuestro personaje le emparenta con otros que protagonizan nuestra literatura tradicional: Juan Lanás, Juan Soldado, Juan o Juanillo el Oso y otros tantos apelativos que lo único que quieren poner en evidencia es que el patronímico *Juan* designa a una persona sin nombre cuya individualización la aporta el apellido que lleva detrás". Juan Francés sería, por lo tanto, lo mismo que "un francés".

Los tipos cómicos franceses del teatro del Siglo de Oro tienen su continuación en dos géneros muy populares en los siglos XVIII y XIX: la tonadilla escénica y el sainete, géneros caracterizados precisamente por una exaltación de lo popular español y una burla del afrancesamiento. Amoladores, caldereros, buhoneros, cocineros y similares oficios tienen los personajes de estas obras que, como los *Juan Francés* del siglo anterior, llaman a menudo a la risa con su extraña forma de hablar, y a los que se reprocha continuamente que vienen a hacer su agosto a España:

Yo soy un francés,  
claro está, sí pues,  
que vine de Francia  
desnudo y sin blanca.  
Traje dos camisas  
sin mangas ni tiras,  
y hoy tengo galones  
y muchos doblones  
que tontos me dan.  
Larán, larán, larán<sup>62</sup>.

El amo tiene gran gusto  
que le robe quanto quiero  
en poniéndole a la mesa  
dos guisados extranquero<sup>63</sup>.

A ellos se suman los franceses que vienen trayendo o vistiendo las nuevas modas, tan criticadas por los castizos y tan influyentes en el siglo XVIII entre las capas altas de la sociedad, y cuya crítica burlesca es muy frecuente en los sainetes<sup>64</sup>.

Ya en el siglo XVIII las circunstancias históricas han cambiado enormemente: de país exportador de emigrantes, Francia había pasado a ser exportador de ideas y de modas, a dominar el panorama político y cultural de Europa. Las continuas fricciones entre Francia y España ennegrecen la visión mutua, a pesar de que los ilustrados españoles intentan recomponer una figura más objetiva; así, Benito Jerónimo Feijoo, en su *Teatro crítico universal*, explica la mutua antipatía de

---

<sup>62</sup> De la tonadilla *La potajera y la callera*, obra anónima; *apud* Andioc 1994: 357.

<sup>63</sup> Del sainete *El cocinero* (Ramón de la Cruz, 1915); *apud* Lafarga 1995: 464.

<sup>64</sup> Los títulos de algunos sainetes y tonadillas de la época en los que aparecen personajes franceses son bastante ilustrativos: *La petimetra en el tocador*, *El cocinero* y *La hostería del buen gusto* son sainetes de Ramón de la Cruz; *El francés y la maja* y *La madama chasqueada y francés de los violines* son dos tonadillas de José Castel; de Pablo Esteve son las tonadillas *El extranjero ridículo que vende figuras de yeso* y *Noticia de los peinados del peluquero francés* (Andioc 1994, Lafarga 1995 y Museo de San Isidro 2003).

españoles y franceses como producto de las guerras y defiende el acercamiento a Francia:

Hoy depende de la cariñosa unión de las dos Monarquías el lograr para ésta un éxito feliz de las presentes negociaciones sobre la paz de Europa, y nuestra quietud y desahogo dependerá siempre del mismo principio. Si se atiende al valor intrínseco de la nación francesa, ninguna otra más gloriosa, por cualquiera parte que se mire. Las letras, las armas, las artes, todo florece en aquel opulentísimo reino (vol. I, p. 272).

La imagen de lo francés que emerge en el siglo XVIII tiene una doble cara que llegó hasta el siglo XX:

(...) aquella que lo presenta como la panacea y la que lo ve como la causa de los males que asolan el siglo. Estas ideas suelen encarnar en textos pero también en tipos, como los petimetres y las petimetras. Visiones matizadas son difíciles de hallar, aunque puedan encontrarse. El uso de estos tópicos está relacionado (...) con las ideas que se tienen sobre los caracteres nacionales y con el uso de estas ideas para proponer un modelo de conducta, ajeno a las novedades de la *civilización*, o en ellas inspirado. Es decir, tiene que ver con el tipo de país que se deseaba (Álvarez Barrientos 2009: 393-394).

La Revolución Francesa, la invasión napoleónica y la consiguiente Guerra de Independencia borran lo que quedaba de la mirada divertida de los españoles sobre los franceses en el siguiente siglo y acentúan el pavor y la animadversión. De todos estos episodios, es la Guerra de la Independencia la que generó, en aquel momento y durante los siglos XIX y XX, un mayor número de textos. Así, por ejemplo, los dramaturgos de principios del siglo XIX, conscientes de la popularidad del teatro breve, lo utilizaron como medio para alentar el fervor patriótico contra los franceses. En él, el personaje francés al que más se denosta y caricaturiza es José Bonaparte<sup>65</sup>, al que se presenta como un compendio de vicios, pero también aparecen con frecuencia Napoleón<sup>66</sup>, caracterizado como un pérfido demente sediento de sangre<sup>67</sup>, Murat<sup>68</sup> y otros militares franceses. Es un teatro apresurado, de humor

---

<sup>65</sup> Que, por ejemplo, en *El juego de las provincias de España*, es presentado como un cobarde huyendo de España: “Amigo Rey de Copas ¿dónde vas / Que tan de prisa dexas a Madrid? Y si mal no me engaña mi nariz / No es ámbar lo que exhalas por detrás” (Larraz 2013: 190).

<sup>66</sup> A menudo apodado “Napoladrón” (Larraz 2013: 188).

<sup>67</sup> Por ejemplo, en la obra *Napoleón rabiando*, de Timoteo de Paz y del Rey.

<sup>68</sup> Como en *La muerte de Murat, escena trágica, o sea semi-unipersonal, joco-seria*, en la que Murat, a punto de caer Madrid, decide suicidarse tirándose por un retrete (Larraz 2013: 189).

ácido y sin matices, lleno de un odio que perduró durante mucho tiempo en la memoria colectiva<sup>69</sup>, en el que se asigna a españoles e ingleses “cualidades como el valor, la lealtad o el heroísmo, frente a la irreligiosidad, doblez o crueldad de los franceses” (Freire 2009: 461). Los franceses se convierten en *la canalla*, Murat es *el melenudo*, los soldados imperiales son *los borrachos*, y José I, *Pepe Botella* o *el Tuerto* (Esterán 2009: 477).

Otra arma defensiva fue la sátira, expresada muy gráficamente –pero con frecuencia acompañada de textos escritos– en algunos grabados de la época<sup>70</sup>:



<sup>69</sup> Es el llamado *teatro patriótico* (Fernández Cabezón 2013, Freire 2009 y 2013, Larraz 2013). Asimismo, es de reseñar que la literatura popular, como por ejemplo los pliegos de cordel y las aluluyas, recogieron los temas de la Revolución Francesa y la Guerra de la Independencia con este mismo maniqueísmo. Muchos de estos textos siguieron editándose hasta el siglo XX (Botrel 2009: 513).

<sup>70</sup> El grabado con que lo ejemplificamos es anónimo, de 1812, se conserva en la Biblioteca Nacional y puede verse en la Biblioteca Digital Hispánica. Transcribimos el título: “Napoleon trabajando para la regeneracion de España, la qual representada en un patriota le paga agradecida el beneficio”.



Más adelante en el siglo XIX, muchos poetas y narradores románticos siguieron reflejando esta francofobia. Véase este fragmento del poema *El Drama del alma*, de José Zorrilla, cuyo sujeto es Francia:

Es gran nación, acaso la primera;  
pero no se hará amar en tierra alguna,  
porque en todas incómoda extranjera,  
jamás se identifica con ninguna;  
porque audaz, petulante y altanera,  
es hasta a sus amigos importuna;  
y creyendo a sus pies la tierra entera,  
siempre al fin se la ve de la fortuna;  
cuando da humilla, cuando ampara ofende,  
y para en ser vendida, si no vende<sup>71</sup>.

Pero también, aunque menos numerosas, se escribieron durante la invasión napoleónica obras teatrales de urgencia por parte de los afrancesados para alabar la obra modernizadora de los franceses en la etapa de la ocupación y expresar la necesidad de que España se una a Francia: Larraz (2013: 186-187) habla sobre todo de *Calzones en Alcolea*, obra de Antero Benito Núñez, que se estrenó en zonas controladas por los franceses, y en la que el héroe es un capitán francés, Alverto, valiente y cortés, del que se enamora la española Laura<sup>72</sup>.

Igualmente, no todas las voces literarias del siglo XIX compartieron la visión maniqueísta de las obras patrióticas: todo lo contrario hizo, por ejemplo, Mariano José de Larra, que se sirvió en algunos artículos de personajes franceses para utilizar una técnica perspectivística que le permitía mostrar algunos males de la sociedad española. El francés de “La fonda nueva” es un hombre de mundo acostumbrado a actividades de ocio que no existen en Madrid: “(...) el francés es el hombre de mundo que menos concibe el monótono y sepulcral silencio de nuestra existencia española” (p. 234); el *monsieur* Sans-délai de “Vuelva usted mañana” es un hombre activo y diligente al que Fígaro advierte: “Sabed que no estáis en vuestro país activo y trabajador” (p. 193). Benito Pérez Galdós, por su parte, en sus *Episodios nacionales*, al narrar la Guerra de la Independencia, reparte críticas entre los militares franceses y los españoles, y no trata por igual a los protagonistas de la invasión; así, mientras

---

<sup>71</sup> *Apud* Romero Tobar 2009: 541.

<sup>72</sup> El tema del oficial francés enamorado de una española reaparece asiduamente en el cine español de 1929 a 1960 (§ 7.1.2).

acusa a Napoleón de crear el conflicto, salva a su hermano, José I, y le defiende de las denigrantes leyendas que corrieron sobre él<sup>73</sup>. En general, la narrativa en prosa presenta una imagen de Francia en la que se refleja el interés (Romero Tobar 2009: 543) más que la animadversión.

Desde finales del siglo XIX y durante el siglo XX, las perspectivas de Francia y de los franceses que ofrece la literatura española son muy variadas –aunque están, como siempre, sujetas al devenir de los acontecimientos y las tensas relaciones entre los dos países durante gran parte de esa época– e imposibles de sintetizar en un capítulo breve como este. París ejerció una suerte de magnetismo cultural que atrajo a muchos escritores españoles hasta los años 30; después de la Guerra Civil española, otros tuvieron que exiliarse y vivieron allí. Esta experiencia directa dio lugar a una imagen mucho más poliédrica y matizada. Por otro lado, los contactos culturales se intensificaron entre ambos países en la segunda mitad del siglo XX, sobre todo tras la implantación de un régimen democrático en España y su ingreso en la UE. La francofobia presente en los textos españoles desde la Edad Media, contrarrestada por la fuerte francofilia cultural, sobre todo desde el siglo XVIII, no había dado lugar a un imaginario literario y social francóphobo, lo que ha favorecido una visión de Francia más personal e individualizada, al contrario de lo que ocurre con la imagen, fuertemente exotizada, de España en Francia (Boixareu y Lefere 2013: 731-736). La francofobia fue, sobre todo, coyuntural y defensiva.

Ello no fue óbice para que muchos escritores, especialmente en la etapa franquista y muchas veces con el objetivo de salvar la censura, utilizaran la imagen de Francia o a los personajes franceses para atribuirles lo que hubiera sido de dudosa moral en España o en un español (o una española). Por ejemplo, Alfonso Paso ambienta en Francia sus comedias *Usted puede ser un asesino* (1958) y *Adiós, Mimi Pompón* (1958)<sup>74</sup>, en las que todos los personajes son franceses; Miguel Mihura

---

<sup>73</sup> En el episodio *La batalla de los Arapiles*, una dama habla así de él: “Si yo dijera a cualquier habitante de Madrid que José I, conocido aquí por el tuerto o por Pepe Botellas, es una persona amable, discreta, tolerante, de buenas costumbres, y que no desea más que el bien, me tendrían por loca o quizás por vendida a los franceses (...). No necesito decirte que cuanto hablan las gentes por ahí sobre sus turcas es un arma inventada por el patriotismo para ayudar a la defensa nacional (...) es un rey bastante bueno, y al verle y tratarle, no se puede menos de deplorar que lo hayan traído, en vez del nacimiento y el derecho, la usurpación y la guerra” (*apud* Esterán 2009: 481).

<sup>74</sup> Llevadas ambas al cine en 1961.

también prefiere situar en Francia, con personajes franceses, su comedia *El chalet de madame Renard* (1961), de trama criminal, y recrea como nadie el mito de la sensual francesita en *Ninette y un señor de Murcia* (1964)<sup>75</sup>.

De todos los temas de materia francesa, no obstante, el más perdurable es sin duda el de la Guerra de Independencia, que también en el siglo XX se aborda en la literatura, pero con frecuencia dándole un nuevo sentido. Daremos tres ejemplos con tres significados: los tres son dramas teatrales escritos en el siglo XX. El más antiguo, *Cuando las Cortes de Cádiz* (1932), de José María Pemán<sup>76</sup>, en el que se narra la traición de un miembro de la Junta de Defensa de Cádiz, un afrancesado, que pretende facilitar la entrada del ejército francés en Cádiz, y por culpa del cual Lola la Piconera es fusilada; el mensaje de esta obra, dada la fecha en que se escribió y estrenó, parece más una crítica simbólica a la Segunda República. Pocos años después, Azorín, escribe *La guerrilla* (1936)<sup>77</sup>, obra ambientada en la Guerra de la Independencia y con personajes franceses y españoles, que ha sido interpretada como una advertencia sobre los peligros de la guerra civil que ya se intuía (y que estalló meses después)<sup>78</sup> (Fernández Ladrón de Guevara 1998: 264-265). Nuestro tercer ejemplo es *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), de Rafael Alberti, que transcurre durante la guerra civil en el museo del Prado, de cuyos cuadros emergen, entre otros, madrileños que sufrieron la Guerra de Independencia, y que establece un paralelismo entre los invasores franceses y los golpistas del bando franquista.

Estas últimas obras son coetáneas de muchas películas en las que el tema de la Guerra de la Independencia fue tratado o utilizado como ambientación. Aunque fue uno de los temas favoritos de las películas de la etapa franquista (§ 7.1.2),

---

<sup>75</sup> Comedia de la que hay hasta el momento dos versiones cinematográficas, una de 1965 y otra de 2005.

<sup>76</sup> Es la obra que sirve de base a la película *Lola la Piconera* (1951) de nuestro corpus, pero en la película se da más protagonismo a los franceses, haciendo que sea un oficial francés quien enamore a Lola, y no el traidor afrancesado.

<sup>77</sup> Llevada al cine por Rafael Gil muchos años más tarde, en 1972.

<sup>78</sup> En este drama vuelve a aparecer el motivo del amor entre un oficial francés y una mujer española. En este caso, como en otras muchas obras literarias y cinematográficas, con final trágico, pues el coronel francés, Marcel Leblond, es asesinado por los mozos del pueblo español en el que se desarrolla la trama (véase este tema en el cine en § 7.1.2).

también fue tratado antes en seis películas del periodo silente, y a partir de 1975, en otras tres. En total, desde el comienzo del cine hay al menos 24 películas de producción totalmente española que desarrollan en mayor o menor grado este episodio histórico<sup>79</sup>. Además, están las series de televisión, como *Curro Jiménez*<sup>80</sup>, *Los desastres de la guerra*<sup>81</sup> y *Dos de mayo, la libertad de una nación*<sup>82</sup>. La importancia que los personajes franceses tienen en estas obras es variable: en algunas, forman parte del conflicto de fondo pero no tienen voz, siendo los guerrilleros los protagonistas (como ocurre en la película *Aventuras de Juan Lucas*); en otras, el conflicto con ellos es solamente el punto de partida de la historia, como en *Luna de sangre*, donde un único soldado francés que ataca a los habitantes de una casa de Arcos de la Frontera es el detonante de un drama romántico; la guerra contra ellos es en otras ocasiones una excusa para dirimir cuestiones de honor entre españoles, como ocurre en *Sangre en Castilla*; en las más, de todas formas, los franceses tienen bastante protagonismo y su representación oscila entre la crueldad que muestra la mayor parte de los más altos mandos y algunos soldados, y la moderación y honradez de algunos oficiales, sobre todo los que se enamoran de las españolas. En las películas y series de televisión de la democracia, la francofobia se ha atemperado y las responsabilidades históricas de la crueldad de la guerra y la recaída en el absolutismo se reparten entre actores políticos de acá y de acullá. En todo caso, está claro que las representaciones en la ficción de este episodio histórico han contribuido a convertirlo en la gran epopeya nacional de la edad contemporánea.

---

<sup>79</sup> Son, en orden cronológico, las siguientes: el cortometraje *Los héroes del sitio de Zaragoza* (Segundo de Chomón, 1903), *Noche de sangre* (Ricardo de Baños y Alberto Marro, 1914), *El Dos de Mayo* (José Buchs, 1927), *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1929), *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1929), *El guerrillero* (José Buchs, 1930), *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), *El verdugo* (Enrique Gómez, 1947), *El tambor del Bruch* (Ignacio F. Iquino, 1948), *Aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949), *Sangre en Castilla* (Benito Perojo, 1950), *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), *Luna de sangre* (Francisco Rovira Veleta, 1951), *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951), *El mensaje* (Fernando Fernán Gómez, 1954), *Venta de Vargas* (Enrique Cahen Salaberry, 1958), *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959), *Los guerrilleros* (Pedro Luis Ramírez, 1963), *La colina de los pequeños diablos* (León Klimovsky, 1965), *La guerrilla* (Rafael Gil, 1972), *Contra la pared* (Bernardo Fernández, 1974), *La leyenda del tambor* (Jorge Grau, 1981), *Sangre de Mayo* (José Luis Garci, 2008) y *Bruc. El desafío* (Daniel Benmayor, 2010).

<sup>80</sup> Mario Camus y Joaquín Luis Romero Marchent, 1976.

<sup>81</sup> Mario Camus, 1983. Coproducción hispano-francesa.

<sup>82</sup> María Cereceda y Gonzalo Baz, 2008.

En el cine no aparece ya el Juan Francés del Siglo de Oro ni ningún personaje que se le parezca o lo sustituya como personaje cómico prototípico. Los rasgos cinematográficos más distintivos de lo francés son probablemente la sensualidad, y, en la época franquista, la corrupción moral. De lo primero hay muestras desde *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), donde la protagonista francesa baila desnuda dentro de una jaula y rodeada de leones, y continuará con un largo desfile de bailarinas, cabareteras, coristas y *femmes fatales* en el cine posterior (§ 7.1.2 y 7.2.4). El segundo rasgo se manifiesta de varias formas: por un lado, en la abundancia de personajes delincuentes e incluso asesinos<sup>83</sup>; por otro, en que Francia se convierte en el lugar donde los españoles se corrompen, de diversas formas: en *La danza de los deseos* (Florián Rey, 1954), Marsella es el lugar donde la inocente protagonista española, Candela, se ve empujada a ejercer la prostitución; en *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), Isabel se queda embarazada<sup>84</sup> y Emilia lleva una vida ficticia haciéndose pasar por francesa y ligando con hombres españoles; en *Suspense en comunismo* (Eduardo Manzanos, 1955), un grupo de españoles recibe clases de comunismo en Francia, donde son aleccionados para cometer un atentado en España; muchos delincuentes, tanto españoles como franceses –que a veces trabajan juntos– se refugian o intentan refugiarse en Francia<sup>85</sup>.

Francia y los franceses, en fin, como materia de ficción han sido representados en los productos culturales españoles como figuras ideales, a las que los españoles deberían acercarse más, o bien como la antítesis del alma española, todo ello según etapas históricas, modas y conveniencias. Hoy, cuando tantos lazos políticos y económicos unen a las dos naciones, esas imágenes han quedado bastante diluidas, pero en la sociedad española siguen brillando de manera especial las luces de la cosmopolita París:

- Estoy triste... Muy triste, María. Esta tarde me trae añoranzas de los amigos lejanos que he dejado este año en la estación veraniega... Ya sabe usted que

---

<sup>83</sup> Entre ellos hay también personajes femeninos, como la contrabandista de *Malagueña* (Ricardo Núñez, 1957), las traficantes de drogas de *Domingo de Carnaval* (Edgar Neville, 1945) y *La ruta de los narcóticos* (Josep Maria Forn, 1962), o la asesina de *No dispare contra mí* (José María Nunes, 1961).

<sup>84</sup> Es cierto que el padre de la criatura es español, pero eso, parece querer decirnos la película, no hubiera pasado si Isabel se hubiera quedado en España, bajo la tutela de su familia.

<sup>85</sup> Algunos ejemplos son *Relato policiaco* (Antonio Isasi Isasmendi, 1954), *No dispare contra mí* (José María Nunes, 1961), o, recientemente, *Marsella* (Belén Macías, 2014).

he ido con mi padre a Rusia, Alemania... París. ¡Oh! ¡París! —y para completar la frase se chupó los labios en un chasquido, mientras los ojos blancos se alzaban en éxtasis hacia la pelusa de las cejas (“El veneno del arte”, Carmen de Burgos, p. 237).

## 2. CÓMO HABLA EL *OTRO*: MULTILINGÜISMO Y HABLA DE NO NATIVOS

En la representación de los *otros*, la lengua puede formar parte o no de los atributos que conforman su identidad y distinguirlos así de los personajes nacionales. Si lo hace, la representación puede ser más o menos estereotipada, siguiendo pautas marcadas por tradiciones textuales, o más individualizada. En ambos casos, el uso de su lengua materna u otra lengua extranjera, la alternancia de códigos y la interlengua (en su totalidad o solamente algunos rasgos) son las tres formas en que se manifiestan generalmente las peculiaridades lingüísticas de los personajes de un país representados en productos culturales de otro país.

Frente a la tradición secular de otras formas culturales, el cine es muy joven. Puesto que no se concibió en sus orígenes como un arte de ruptura sino como una forma de entretenimiento<sup>86</sup>, bebió muy directamente de tradiciones textuales anteriores. Por ello, antes de abordar nuestro estudio del habla de los *otros* en el cine, esbozaremos una breve panorámica sobre la utilización del multilingüismo, la alternancia de códigos<sup>87</sup> y la interlengua en la tradición textual de creación. Aunque las relaciones más estrechas se establecen entre cine y teatro, aludiremos también a otros géneros, como la novela y la poesía.

Igual que haremos posteriormente en las partes II y III, trataremos de la alternancia de códigos tanto al hablar de multilingüismo como al hablar de la interlengua. Hoy en día, se tiende cada vez más a reservar este término para las alternancias de lengua en los discursos de los hablantes de comunidades bilingües. Sin embargo, en los textos de ficción, la inserción de palabras, expresiones o frases ha sido una de las formas más habituales de caracterizar a los personajes cuya lengua materna no es la lengua principal de la narración, lo que provoca una coexistencia de lenguas en un mismo texto, convirtiéndolo en un texto multilingüe, en mayor o en

---

<sup>86</sup> Por supuesto, la potencialidad vanguardista y rupturista del cine fue descubierta poco después, pero fue y sigue siendo una opción minoritaria.

<sup>87</sup> Usamos este término para englobar los casos de *code-switching* y *code-mixing* que algunos autores diferencian, pues en la literatura y en el cine se utilizan ambos procedimientos, muchas veces con el mismo fin y dentro de una misma obra.

menor medida; por otra parte, es frecuente que, cuando se intenta representar la interlengua (y no solamente una interferencia ocasional o un uso intencionado de una palabra en lengua extranjera), se recurra a pigmentar la lengua del personaje con el colorido de las palabras en su lengua materna.

## **2.1. El multilingüismo**

Utilizamos el término *multilingüismo* a lo largo de este capítulo para referirnos a la coexistencia de lenguas en un mismo texto, independientemente del *status* que cada una de esas lenguas tenga en él.

En primer lugar, como haremos posteriormente con el cine, veremos las diversas formas en que las diferentes lenguas que podrían coexistir en un texto se han representado o se han ocultado (§ 2.1.1), para después trazar una breve panorámica de la literatura multilingüe en el segundo apartado, hablando primero de la literatura occidental en general, y posteriormente de la española (§ 2.1.2).

### **2.1.1. Estrategias de representación en los textos escritos**

En la ficción no cinematográfica, como también en el cine, no hay un modo único de representar las lenguas que son diferentes de la lengua principal del texto, sino que nos encontramos ante un *continuum* que va desde su presencia constante en las situaciones comunicativas que lo requerirían en la vida real hasta la eliminación total, sin ningún rastro ni en los diálogos ni en la descripción que los acompaña (si la hay), pasando por una serie de estrategias intermedias. La clasificación de estrategias de representación de lenguas que usaremos más tarde en nuestro estudio sobre el cine<sup>88</sup> puede también aplicarse a los textos de ficción escritos. Entre los dos extremos, presencia y eliminación, se ubican otras estrategias que podemos agrupar en torno a dos tipos de actuación: la señalización y la evocación.

---

<sup>88</sup> Ver § 4.2.1, para el cine en general, y § 7.3.2 para el cine español (1929-1960).



Veamos en qué consisten estas cuatro estrategias, ilustrándolas con ejemplos de textos de ficción en español:

- **Eliminación:** la otra lengua desaparece totalmente y es sustituida por la lengua principal o única de la obra. Tampoco se menciona, aunque podamos entender por otras informaciones que el español no sería la lengua real de comunicación en la situación que se nos describe. Los ejemplos serían innumerables, pues se trata probablemente de la forma de representación (o no representación) más practicada en la tradición occidental. Elegimos este de la novela *El maestro Juan Martínez que estaba allí* (Manuel Chaves Nogales, 1934), cuando el protagonista, un español, intenta huir de Bulgaria a Rumanía:

Yo soy de Burgos, y así consta en mi pasaporte, pero al policía rumano que estaba en la frontera se le antojó que yo era búlgaro y no me quería dejar pasar.

- Tú eres búlgaro; de Burgas –me decía, señalándome el pasaporte. Efectivamente, en Bulgaria hay una ciudad que se llamaba Burgas y aquel policía no había oído hablar en su vida ni de España ni de Burgos, ni del Papamoscas (pp. 27-28).

Suponemos que este policía que no había oído hablar en su vida de España le habló al narrador en rumano y no en español.

- **Señalización:** la otra lengua no se utiliza en los diálogos ni en la narración, pero se alude a su uso:

El taxista prosiguió quince minutos su disertación sobre los lugares a los que podría llevar a Carvalho y finalmente optó por insultarle en thailandés, porque prosiguió monologando en su idioma (*Los pájaros de Bangkok*, Manuel Vázquez Montalbán, p. 159).

Puede tratarse también, más que de una alusión, de una descripción del desarrollo de la conversación, que puede incluir asimismo una valoración del efecto del idioma extranjero:

En la ventanilla correspondiente, Antonio se puso a hablar en alemán con el funcionario. Ramón seguía con atención sus palabras y, simultáneamente, los gestos del alemán. Antonio hablaba despacio y con seguridad y el

funcionario permanecía impasible. Fue un largo parlamento de Antonio y, al final, el funcionario no hizo más que mover la cabeza en sentido negativo y pronunciar unas palabras. Y al ver que Antonio trataba de insistir, ensartó una larga retahíla de vocablos que en los oídos de Ramón sonaban ásperos y cuyo sentido general le resultaba ininteligible (*Hemos perdido el sol*, Ángel María de Lera, 1963, p. 38).

Pero quizá la forma de señalización que más apela a la suspensión de la incredulidad por parte del lector es aquella en que el narrador anuncia que un personaje va a decir algo en un determinado idioma, pero a continuación lo leemos en español:

Hans hizo las presentaciones. Ramón no pudo decir más que dos palabras de salutación en alemán:  
– ¡Buenas noches! (*Hemos perdido el sol*, Ángel María de Lera, 1963, p. 43).

Como ocurre en algunas películas españolas de nuestro corpus (§ 7.3.2), a veces se señala a la lengua materna de los personajes, pero para justificar el hecho de que no se utilice, buscando una especie de “coartada diegética” para la ausencia de la otra lengua. Así ocurre en el acto II del drama *La guerrilla* (1936), de Azorín, cuando dos militares franceses justifican el hecho de que hablan en español:

GASTÓN.- ¡Y qué diferencia entre la vida que soñábamos cuando éramos niños y estábamos aprendiendo el castellano en Burgos y la vida que llevamos ahora!  
MARCEL.- ¡Y pensar que sin esta guerra estaríamos a estas fechas colocando bocoyes de vino de Burdeos en América!  
GASTÓN.- Para eso aprendimos castellano.  
MARCEL.- A mí me gusta más hablar castellano que francés.  
GASTÓN.- Y a mí lo mismo (*apud* Fernández Ladrón de Guevara 1998: 267).

- **Evocación:** aunque la otra lengua no se usa de manera coherente en las situaciones comunicativas que lo requieren, se hace una utilización parcial, en forma normalmente de una alternancia de códigos que consiste sobre todo en inserciones léxicas, preferiblemente de palabras muy conocidas. De esta manera, los personajes hablan la lengua principal de la narración en situaciones en las que normalmente estarían hablando su lengua, y estas palabras o frases en su lengua nos lo recuerdan.

Un caso muy claro es la novela *La tesis de Nancy* (1962), de Ramón J. Sender. La obra adopta forma epistolar: Nancy, que viene a hacer su tesis a España, escribe a su prima Betsy; son sus cartas lo que leemos, pero “traducidas” por Sender, según advierte en una nota previa. En esta traducción, Sender “olvida” verter al español bastantes palabras: la carta primera comienza con el saludo “*Dearest Betsy*”; a lo largo de la novela, Nancy usa las palabras *exciting, dinner, courses, lunch, tea party, sex appeal, bluff, municipality, laundry, college, whisker, banshee, shocking, recording machine*, etc. Con mucha menos profusión, pues hay otros elementos que nos recuerdan la ubicación de la acción y la nacionalidad de los personajes<sup>89</sup>, también encontramos este recurso en *La sonrisa etrusca* (1985) de José Luis Sampedro; tanto el narrador extradiegético como los personajes usan algunas palabras en italiano o en el dialecto calabrés del protagonista: *panetto, stacca, morzeddhu, nonnu, a rivederci, lupara, zío, madonna, vancala, butirri, sciuscella, dottore*, etc., mientras que el grueso de los diálogos se produce en español.

La evocación puede hacerla también el narrador de una forma más artificiosa, como ocurre en un pasaje de *La piel del tambor* (Arturo Pérez-Reverte, 1995) en el que un español, Lorenzo Quart, se entrevista con el cardenal Iwaszkiewicz y con monseñor Spada. Toda la conversación entre los tres es en español en la novela, pero al comienzo, cuando reciben a Quart, monseñor Spada dice: “Puede sentarse si lo desea, padre Quart. Ésta es una reunión oficiosa y Su Eminencia prefiere estar de pie”, y el narrador nos dice a continuación: “Había utilizado el término italiano *ufficiosa*, y Quart captó el matiz. En lenguaje vaticano, la diferencia entre lo *ufficiale* y lo *ufficioso* era importante” (p. 23). De esta manera, diciéndonos que monseñor ha dicho *ufficiosa* donde nosotros hemos leído *oficiosa*, el narrador nos indica desde el principio que la conversación que vamos a leer en español en realidad se

---

<sup>89</sup> Los nombres de lugar y de personas entre ellos, pues toda la acción se desarrolla en Italia y con personajes italianos.

desarrollaría en italiano. Casi al final del pasaje, cuando el cardenal se retira y quedan solos Spada y Quart, el primero le pregunta al segundo: “¿Qué opina de él?”, y la conversación sigue así:

–¿*Ufficioso* o *ufficiale*, Monseñor?

–*Ufficioso*.

–No me hubiera gustado nada caer en sus manos hace doscientos o trescientos años (pp. 34-35).

Encontramos otras formas de evocación en la novela *Siete casas en Francia* (2009), Bernardo Atxaga<sup>90</sup>: por ejemplo, el narrador extradiegético, tras las palabras de algunos personajes, comenta su forma de hablar, su entonación, su pronunciación, y lo hace poniendo ejemplos en la lengua en que el personaje hablaría en la realidad:

– (...) Pronto te sentirás a gusto en Yangambi, y los días se te pasarán volando. Donatien hablaba rápido, a trompicones, comiéndose las palabras. Pronunciaba “*tutrouveratrebienci*” donde debería haber dicho “*tu te trouveras très bien ici*” (p. 10).

– ¿Es usted de una aldea de provincias? –preguntó el capitán. No se comía las sílabas al hablar, como hacía Donatien, sino que las pronunciaba académicamente, modulando la voz: “*Vous venez d’une ville de province?*” (p. 16).

Otras veces, en un procedimiento justamente inverso al de la presencia de la otra lengua con traducción (inserta en el texto o a pie de página), leemos en español y después se nos traduce lo que se dijo al francés:

–No es mal cazador, este marica –dijo alguien en voz baja, y los que le oyeron guardaron aquella palabra, “marica”, como quien guarda un caramelo. La palabra exacta que usaron en francés fue *pédé* (p. 33).

–Hay que cambiar, señores –dijo Livo cuando amainó el bullicio de los chimpancés. “*Il faut changer, messieurs*” (p. 173).

---

<sup>90</sup> Nos referimos a la traducción al castellano del original en euskera, *Zazpi etxe Frantzian*, hecha por Asun Garikano y Bernardo Atxaga. En esta novela, ambientada en el Congo Belga, las lenguas esperables serían el francés –la lengua que hablan los protagonistas, militares del ejército belga–, y en menos ocasiones, la lengua de los colonizados, que solamente aparece en ciertas inserciones léxicas que se traducen o explican la primera vez que se usan y se repiten a lo largo de la novela, como *oimbé* (‘aura’), *askari* (‘soldado negro voluntario’), *mugini* (‘villorrio’), *paillote* (‘choza’).

En un capítulo de esta novela que transcurre en el palacio de verano del rey Leopoldo II en St-Jean-Cap-Ferrat (Francia), este tiene como invitada a una bailarina estadounidense. No podemos estar seguros de si la conversación se desarrollaría principalmente en francés o en inglés, pero parece que se usarían ambas lenguas:

(...) cuando la bailarina de Philadelphia alabó el jardín del Rey (...), el monarca no dejó pasar la oportunidad.

–Tengo uno más grande en África –declaró.

–No me lo puedo creer, querido –respondió la bailarina. Sus palabras textuales fueron “*I cannot believe it, dear*”.

El Rey dirigió su mirada hacia el mar, hacia el sur, hacia el Congo.

–No miento, mi jardín africano tiene dos millones y medio de kilómetros cuadrados.

–¿De veras? *Really*? –dijo la artista.

–Podríamos viajar juntos hasta allí. Serías proclamada la reina del país – insistió la palmera más alta.

–*Really*? –inquirió nuevamente la bailarina.

El rey Leopoldo asintió meneando vigorosamente la cabeza y, con ella, su larga barba blanca.

–¡Maravilloso! *Wonderful*! –exclamó la artista (p. 31).

Como podemos ver, la repetición de ideas en dos lenguas (*de veras* = *really*, *maravilloso* = *wonderful*) también se hace aquí de modo inverso al esperable: primero en la lengua desconocida, después en la lengua de los lectores, que es como solemos encontrar este tipo de traducciones inmediatas en el cine (§ 4.2.3). La unión de todos estos procedimientos evocadores de los diálogos en otros idiomas, más las frecuentes inserciones léxicas de palabras en otros idiomas, casi siempre explicadas o traducidas, sobre todo del francés, hacen de esta novela una obra multilingüe, pero con un multilingüismo que nada tiene que ver con la verosimilitud sociolingüística.

- **Presencia:** ha sido, en la tradición occidental, la forma menos utilizada. Dependiendo de la proximidad o lejanía de la lengua implicada y de la extensión de su uso, podría requerir notas a pie de página con la traducción, método que retarda la lectura, descentra al lector y no suele ser del gusto, por tanto, ni de lectores ni de escritores. Estos optan generalmente por otros

medios para garantizar la comprensión, como puede ser la traducción dentro del propio texto:

Casi todos los días era igual la lista que *Menina María*, con su aspecto dulce y reposado, recitaba de memoria:

–A *sopa, gran cocida y corada, pese, bife, y vitela* (sopa para cocido y dorado, pescado, bistec y ternera) (Carmen de Burgos, “La flor de la playa”, p. 325).

Tampoco es esta, sin embargo, la manera más habitual de facilitar la comprensión al lector. Es más sutil retomar lo dicho en la otra lengua en la narración de manera que se pueda comprender, si no la literalidad, al menos sí la función comunicativa, como en este pasaje de *La piel del tambor* (Arturo Pérez-Reverte, 1995) en el que Lorenzo Quart se dirige al Vaticano y habla con el guardia suizo:

-*Guten Morgen. Wie ist der Dienst gewesen?*

No fue el saludo, formulado en perfecto alemán, lo que hizo al centinela erguirse y enderezar la alabarda (...)

-*Kommen Sie herein.*

-*Danke.*

Dejando atrás al centinela, Quart franqueó la vieja Puerta de Bronce (p. 20).

Por otro lado, observamos la modulación de la lengua extranjera que hace el propio autor para facilitar la lectura, eligiendo algunas palabras que supone, con razón, familiares para cualquier lector hispanohablante: *guten morgen, kommen, danke*.

Igual que en el cine, pero con menos frecuencia que en él, encontramos en algunas obras literarias la figura del intérprete, como ocurre en la comedia *El sermón sin fruto* (1808), de Félix Enciso Castrillón, en la que el rey francés José I da un discurso en una especie de italiano<sup>91</sup>, y un edecán traduce sus palabras:

JOSEPH: Pensateci bene mei subditi in la potencia dell mio Germano é in vostra felicità.

BENITO: Pensad bien vasallos míos en el poder de mi Hermano y en vuestra felicidad.

JOSEPH: Si voi restate tranquilli tutto sara opulenza.

BENITO: Si permanecéis tranquilos, todo será opulencia.

JOSEPH: Tutto ricchezza.

BENITO: Todo riqueza.

JOSEPH: Tutto amore.

BENITO: Todo amor.

JOSEPH: Tutto denaro.

---

<sup>91</sup> Algo frecuente entre los siglos XVI y XVIII, como comentaremos en el siguiente apartado.

BENITO: Todo dinero (*apud* Gies 2003: 67).

Otras veces, en cambio, se abandona a su suerte al lector, lo que puede perseguir varios efectos. Experimentar y dotar de simbolismo a las lenguas en juego puede ser uno de ellos. Es lo que sucede con el amplio uso del francés en *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo; hay palabras, monólogos, y hasta diálogos de varias páginas completamente en francés, coincidiendo con el relato de la vida del protagonista en Francia. Goytisolo muestra así una de las caras del exilio prolongado: el encuentro de otra cultura y otra lengua, que cambia de forma definitiva la perspectiva del exiliado.

De estas cuatro estrategias, nos interesan fundamentalmente dos: la presencia y la evocación, porque suponen la presencia real de las otras lenguas en un discurso en otra lengua, que es uno de los objetos de nuestro trabajo. Las obras de las que hablaremos en los dos siguientes apartados hacen uso de ellas.

### **2.1.2. El multilingüismo en la literatura**

La existencia de obras multilingües puede parecer un fenómeno actual pero se remonta a tiempos remotos, si bien es cierto que en Occidente, donde la retórica clásica había instituido el principio de la *puritas*, fueron un fenómeno relativamente marginal hasta finales del siglo XIX. Quintiliano decía: “[verba] ut sint Latina [...], ut sint minime peregrina et externa” (*apud* Knauth s/f: 2). Así, durante siglos, aunque muchos escritores fueran bilingües o multilingües, se mantuvo la tradición de no mezclar distintas lenguas en un mismo texto.

Sin embargo, ya en el teatro clásico griego aparecen personajes extranjeros que son caracterizados lingüísticamente, aunque no siempre usando su lengua real, sino, en la mayoría de las obras conservadas, haciendo una imitación de esa lengua o mediante el uso de la interlengua en griego. Así, Aristófanes, en *Los acarnienses* (425 a.C.) y *Las aves* (414 a.C.), caracteriza a determinados personajes utilizando una imitación del persa, con fines humorísticos (Morenilla 1997: 237-238, Carlson 2006: 24). Pero no solamente los comediantes evocaron otras lenguas: en la primera

tragedia conservada del teatro clásico griego, *Los persas* (472 a.C.), de Esquilo, el coro, formado por persas, usa ciertas palabras exóticas en una aproximación al persa (Carlson 2006: 24).

Nuestros primeros ejemplos son, pues, de lenguas evocadas o inventadas, un procedimiento utilizado a lo largo de los tiempos en todo tipo de manifestaciones culturales<sup>92</sup>, aunque lo más habitual ha sido la mezcla de idiomas reales. En la literatura, encontramos esas lenguas imitadas o inventadas en la *commedia dell'arte*, y hasta Carlo Goldoni, que tendió a un mayor realismo, inventa un falso chino en su comedia *L'isola disabitata* (1757)<sup>93</sup>:

VALDIMONTE.- Karamenitzkatà.

GARAMONE.- Macaccorebeccà. / Ti menaccà – paraticà, / Baracca papagà.

A pesar de la norma básica de mantener el monolingüismo, en la Europa occidental hay una continuidad en la literatura multilingüe, sobre todo en el campo humorístico. No podemos olvidar la situación de diglosia que caracteriza buena parte de la Edad Media y los comienzos del Renacimiento: la alternancia entre el latín y las lenguas vernáculas responde a un cambio de código situacional en una situación diglósica –al menos para las élites y por escrito–, pues el uso del latín confería prestigio al hablante. Hay incluso casos de triglosia: en el periodo medieval tardío, hay en Inglaterra abundantes textos multilingües en los que se alternan el francés, el inglés y el latín; también la literatura recoge este multilingüismo, utilizándolo para diferenciar personajes o bien con un uso poético más lúdico o experimentador (Conde Silvestre 2007: 278-280). Los estudios de sociolingüística histórica apuntan a un alto índice de aceptación social de esta alternancia de códigos, especialmente en el periodo anterior a la estandarización de las lenguas vernáculas, al contrario de lo que ocurre en muchas de las sociedades occidentales actuales (Schendl 2012: 524).

El discurso cómico desarrolló el subgénero *macarrónico* multilingüe con fines burlescos, pero este estilo macarrónico, que mezcla el latín con lenguas vernáculas, se extiende desde la poesía ya en el siglo XII –recordemos los *Carmina Burana*–, hasta

---

<sup>92</sup> Las encontramos también en el teatro contemporáneo y en las películas españolas de nuestro corpus (§ 7.3.1).

<sup>93</sup> *Apud* Liberman (2005).



la poesía, la prosa novelesca y el teatro que llegan hasta el siglo XVII si lo entendemos en un sentido amplio, como una mezcla de idiomas clásicos y modernos que tiene un fin lúdico. Pueden considerarse, en este sentido, macarrónicas las mezclas de lenguas de François Rabelais en su novela *Gargantúa y Pantagruel* (1532-1564)<sup>94</sup> y de Molière en su comedia *El enfermo imaginario* (1673). También en la poesía y el teatro cortesanos de la Edad Media y el Renacimiento la mezcla de lenguas en una misma obra fue un fenómeno relativamente frecuente: así lo atestiguan obras del trovador provenzal Rimbaut de Vaqueiras, el poeta tirolés Oswald von Wolkenstein y algunas obras teatrales del portugués Gil Vicente (Knauth s/f: 4-5). La práctica de mezclar lenguas se extiende a los textos legales y mercantiles y a la correspondencia oficial y personal, y eso hace pensar que esta alternancia de códigos era un paso necesario que precedía a la escritura de textos escritos completamente en lengua vernácula; sin embargo, la poesía lírica multilingüe sugiere que también pudo ser usado como una forma literaria específica y, por supuesto, como ocurre hoy en día, en ciertos momentos la mezcla de lenguas pudo usarse como expresión de identidad y de autoridad: en obras literarias multilingües como *Los cuentos de Canterbury* (finales del siglo XV), de Geoffrey Chaucer, los hablantes negocian su posición social a través de la elección de lengua (Peersman 2012: 643).

El Renacimiento fue una época propicia para el multilingüismo en la literatura: por ejemplo, los autores de la *commedia dell'arte* se interesan por explotar el potencial dramático de las diferentes formas de hablar; de esa manera crean tipos reconocibles cuyos acentos predecibles y estereotipados se convierten en la base de la comedia tradicional. Uno de esos personajes-tipo es el capitán español, belicoso y arrogante, que prefiere hablar español, pero que también suele hablar dialecto napolitano o siciliano (Carlson 2006: 33-34).

Shakespeare, y en general el teatro isabelino, ofrece bastantes muestras de mezcla de lenguas, en una búsqueda del realismo que triunfaba sobre la pureza esperada en esa época. Especialmente a finales del XVI es frecuente encontrar en

---

<sup>94</sup> Uno de los pasajes más multilingües es aquel en que Pantagruel conoce a su amigo Panurgo, y este, antes de descubrir que ambos tienen como lengua materna el francés, le habla en alemán, danés, español, griego, hebreo, holandés, italiano, latín vasco y tres lenguas inventadas.

este teatro en inglés pasajes en latín, italiano y español, con funciones dramáticas asociadas a cada lengua. El uso de diferentes lenguas y dialectos en este teatro tiene la función de remarcar las rivalidades entre grupos para finalmente celebrar los triunfos de Inglaterra sobre los *otros* lingüísticos (galeses, escoceses o españoles, por ejemplo) (Carlson 2006: 39).

Sin embargo, los deseos de estandarizar las lenguas vernáculas suponen un freno para este multilingüismo. Una manifestación de estos deseos es el nacimiento durante los siglos XVII y XVIII de las diferentes academias de la lengua, uno de cuyos principios comunes es el rechazo del uso de lenguas extranjeras dentro de la propia lengua. A pesar de ello, el multilingüismo literario continúa –aunque en menor medida–, adoptando nuevas formas: en la era de la Ilustración, la diglosia europea conformada por el latín universal y las diversas lenguas vernáculas es reemplazada por la hegemonía cultural del francés, lo que permite que elementos de esta lengua sean utilizados en el teatro en cualquier país de Europa con la razonable esperanza de que una buena parte del público los comprenda. La lengua francesa aparece también en las novelas de esta época, por ejemplo en *Tristram Shandy* (1759-1767), del inglés Laurence Sterne, sin que parezca necesario traducir los pasajes en los que se usa, lo que en cambio sí se hace con el latín (Knauth s/f: 7). Esta supremacía del francés se mantiene en los textos literarios multilingües hasta principios del siglo XX.

El siglo XIX, con el auge de las ideas nacionalistas que identifican lengua y nación y la consecuente “lealtad lingüística”, no es el mejor momento para el desarrollo de este tipo de literatura en Europa<sup>95</sup>. Victor Hugo, en el prefacio a su drama *Cromwell* (1827), considerado uno de los textos fundacionales del Romanticismo, a pesar de que defiende que el arte debe inspirarse en la realidad, marca unos límites, y justamente pone el ejemplo de la verosimilitud en el uso de la lengua. Imagina las reacciones de alguien que quisiera llevarla hasta sus últimas consecuencias cuando ve una representación de *El Cid* de Pierre Corneille<sup>96</sup>:

---

<sup>95</sup> Por supuesto, hay notables excepciones, como Tolstoi, que en *Guerra y paz* (1865-1869) alterna el ruso con el francés.

<sup>96</sup> Tanto esta cita como la siguiente, en su versión original fueron escritas en francés. Sin embargo, están en inglés porque las hemos tomado de Carlson (2006).

“What’s that?” he will say at the first word. The Cid is speaking in verse! It is not natural to speak in verse! –How then would you have him speak? –In prose. So be it. Then, an instant later: –“What,” he will continue if he is consistent, “The Cid is speaking French!” –“And so?” –“Nature requires that he speaks his own language; he can’t speak anything but Spanish” (*apud* Carlson 2006: 22).

Esto no quiere decir, de todas formas, que la literatura multilingüe desapareciera. Precisamente el principio de verosimilitud guía a un coetáneo de Victor Hugo, René Charles Guilbert de Pixérécourt, quien, en el prefacio de su melodrama *Cristóbal Colón*, defiende así que algunos de sus personajes usen otra lengua:

The public will no doubt think, as I do, that it would be completely ridiculous to use our own language, even corrupted, for men who are seeing Europeans for the first time. Fully confident that my innovation could not fail to be approved by persons of taste, I made the inhabitants of Guanahani speak the language of the Antilles, which I have taken from the Dictionnaire Caribe created by R.P. Raymond Breton and published in Auxerre in 1665 (*apud* Carlson 2006: 23).

La explosión de la literatura multilingüe llega con las vanguardias de principios del siglo XX, cuyos trabajos multilingües son muchas veces intraducibles. Marinetti, Apollinaire, John dos Passos, Ezra Pound, Fernando Pessoa, T.S. Eliot y James Joyce son algunos de los más famosos escritores atraídos por las posibilidades expresivas de las distintas lenguas y de sus mezclas. Es, pues, un multilingüismo ante todo experimental, que responde a una nueva visión del mundo.

Aunque el auge de los fascismos y las guerras mundiales frenaron la evolución de la literatura multilingüe, tras la Segunda Guerra Mundial aumentó su presencia, llegando a finales del siglo XX a un momento de apogeo que aún continúa. El cosmopolitismo y la creación colectiva son algunos de los signos identificativos de la literatura multilingüe desde los años 50 del pasado siglo, que se expresa a través de todos los géneros literarios. Asimismo, debido a la creciente valoración de las lenguas “minoritarias” y al poso lingüístico postcolonial en muchos países, la literatura de las últimas décadas refleja de manera verosímil las situaciones de contacto de lenguas. Nos referimos a casos como el de la literatura chicana, caracterizada por una alternancia de códigos entre inglés y español que refleja el habla de una comunidad (Aranda Oller 1992 y León Jiménez 2003). Asimismo, no es desdeñable el influjo de

los movimientos migratorios en la consolidación de una gran corriente multilingüe en la literatura occidental.

En este necesariamente breve –y, por lo tanto, lleno de ausencias– repaso por la historia del texto literario multilingüe occidental, han aparecido las funciones básicas que cumple la heteroglosia (o inclusión de una lengua en un producto cultural en otra lengua): añadir un componente cómico, buscar mayor verosimilitud, cumplir funciones dramáticas específicas y servir a la experimentación. Además, en el caso concreto del teatro, se ha utilizado para la caracterización de personajes y, con frecuencia, su conversión en tipos o estereotipos. En nuestro estudio sobre el cine español, encontraremos todas estas funciones excepto la experimental (§ 7.3.5).

En cuanto a España, las primeras muestras de literatura multilingüe se remontan al siglo XI. Son las *moaxajas*, que nacen en un contexto de contacto de lenguas e incorporan en su parte final las jarchas, mezclando así en una sola obra poética el árabe clásico o el hebreo, por un lado, con el árabe dialectal o romandalusí por otro. Otro género poético multilingüe de la época son los *zéjeles* escritos en Al-Andalus.

La lengua árabe aparece también en un pasaje del *Libro de Buen Amor* (1330) del Arcipreste de Hita, concretamente en las estrofas de la 1508 a la 1512, en las que una mora responde en árabe andalusí a Trotaconventos, que le habla en castellano. Durante la Edad Media encontramos también otras lenguas románicas –catalán, francés, italiano, portugués, etc.– en obras escritas en castellano, una mezcla que fue especialmente apreciada en las canciones; en los cancioneros de la época se encuentran con frecuencia las composiciones llamadas *ensaladas*, escritas en más de una lengua, como las de Juan del Encina (Canonica 1991: 12).

En los Siglos de Oro encontramos un uso intenso de variedad de lenguas dentro de una misma obra. En la lírica, la lengua italiana está muy presente<sup>97</sup>; pero también lo están otras lenguas: Joan Timoneda publica dos sonetos plurilingües, uno de los cuales está escrito en siete lenguas; Luis de Góngora, verbigracia, alterna en

---

<sup>97</sup> Por ejemplo, en los sonetos de los hermanos Cosme y Francisco de Aldana en los que alternan versos en castellano con versos en italiano.

un soneto de 1600<sup>98</sup> el castellano, el latín, el italiano y el portugués. Suele ser en este caso el bilingüismo o plurilingüismo del poeta lo que se quiere mostrar, con un afán humanista o como un juego poético; en todo caso, es también una muestra de experimentación, de búsqueda de un lenguaje poético. Pero hay otra clase de poesía, muy popular en esta época, que con frecuencia incluye personajes que dialogan y que lo hacen a veces, cuando son extranjeros, en sus lenguas maternas; es el caso de una letrilla de Navidad, también de Góngora, en la que un portugués y un castellano disputan sobre la nacionalidad del niño Jesús, cada uno hablando su lengua (Lara 1993: 141).

En la novela de la misma época aparecen también personajes extranjeros que usan palabras de su idioma o que lo hablan todo el tiempo. La novela picaresca nos ofrece ejemplos varios, sobre todo en aquellas en las que el pícaro se desplaza a otros países. Por ejemplo, en *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, en el barco en que llevan secuestrado al protagonista, el capitán es genovés:

Decíame el capitán de la capitana: *Quante volte habete seampato la vita, can renegato, adeso non scamparate, se non impiccato?* (Relación segunda, descanso XIV).

En la relación tercera, en cambio, en la que el pícaro narra su estancia en Italia, los personajes italianos hablan normalmente en español, pero en el descanso I una voz amenazante le dice: “Guarda la vida”. Se aprecia en esta novela, pues, un uso dramático del idioma extranjero que será muy explotado en el cine, y que separa a la literatura, como a este, de la verosimilitud lingüística (§ 7.3.5). Algo similar ocurre en *La lozana andaluza* (1528), de Francisco Delicado, en la que el ambiente cosmopolita de Roma invita a la mezcla de lenguas, y encontramos personajes que hablan en italiano, en portugués y en catalán mallorquín. En otras novelas, aunque no se dé voz a los personajes extranjeros, aparecen comentarios humorísticos y juegos de palabras relacionados con la lengua, como este del protagonista de *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo* (1646)

---

<sup>98</sup> “Las tablas del bajel despedazadas”.

cuando se marcha de Niza: “Enfadábame ya de oír tanto *alón, alón*, sin haber alguno de gallinas ni de capones” (*apud* Manero Sorolla 1989: 430).

También la novela de viajes es un género propicio para el multilingüismo. Así, en *El Viaje de Turquía* (1558?), atribuida a Cristóbal de Villalón, aparecen el árabe, francés, griego, italiano, latín, portugués, turco, etc. Muchas veces son palabras aisladas, que a continuación Pedro de Urdemalas, la voz principal de esta novela dialogada, traduce al castellano<sup>99</sup>; cumplen, pues, una función exótica. Sin embargo, en otras ocasiones usa las otras lenguas para crear cómicos malentendidos, como en este pasaje de “El camino de Santiago”, cuando Mata y Juan se encuentran con Pedro y este, viendo que no le reconocen, se burla de ellos hablándoles en griego, que ellos no comprenden:

PEDRO.- *Grego agio Jacobo.*

MATA.- Mala landre me dé si no tengo ya entendido que dice que es griego y va a Santiago.

JUAN.- Más ha de media hora que le tenía yo entendido, sino que disimulaba, por ver lo que vos dijerais.

En otras ocasiones, directamente, Pedro narra equívocos basados en las confusiones lingüísticas, como en este pasaje del capítulo “Las comidas”, dedicado a las costumbres culinarias de los turcos, en el que el comentario final glosa una ventaja que tiene no conocer la lengua del *otro*:

MATA.- ¿Qué es “zequier”?

PEDRO.- El azúcar se llama “gequier”, y el acceso que el hombre tiene a la mujer, “zequier”; como no difieren en más de una letra, yo le quería decir que echase encima azúcar a la ensalada, y díjele que se echase un hombre a cuestras. Como el intérprete vio la deshonestidad que había dicho, comenzome a dar el codo y yo tanto más hablaba cuanto más me daba. Las damas, muertas de risa, nunca hacían sino preguntarme: “¿ne?”, que quiere decir “¿qué?” Yo replicar: “Señora, zequier”; hasta que el intérprete les dijo: “Señoras, vuestras mercedes perdonen, que él quiere decir azúcar, y no sabe

---

<sup>99</sup> Por ejemplo, en la narración de la estancia en Turquía, Pedro cuenta: “dijo al verdugo: *Baxi chiez*, que quiere decir: *córtale la cabeza*” (en el capítulo “Zinan Bajá quiere que Pedro se haga turco”) o “iban detrás con los bastones dando a todos los que no corrían, diciendo: *Yurde, yurde*, que quiere decir: *Camina, camina*” (en el capítulo “Trabajos a que es condenado Pedro”); en su estancia en el monte Athos, Pedro narra cómo celebran los griegos la Pascua: “(...) la mañana de Pascua es la mejor fiesta del mundo, que se besan cuantos se topan por la calle y se conocen, unos a otros, y el que primero besa dice: *O Theos aresti*. El otro responde: *Allithos anesti*. *Cristo resucitó*. Y el otro: *Verdaderamente resucitó*” (en el capítulo “Los monasterios del monte Athos”).

lo que se dice”. En buena fe, dijeron ellas, mejor habla que no vos. Y cuando de allí en adelante iba, luego se reían y me preguntaban si quería “zequier”. MATA.- El mejor alcahuete que hay para con damas es no saber su lengua; porque es lícito decir cuanto quisiéredes, y tiene de ser perdonado.

No podían faltar las lenguas extranjeras en una novela polifónica y creadora de mundos como el *Quijote*, aunque Cervantes no fue uno de los autores más pródigos en el uso de lenguas extranjeras (Canonica 1991: 22-23). Una de estas pocas ocasiones es cuando en el capítulo LIV de la segunda parte, Sancho se encuentra a unos peregrinos y estos le piden: “*Guelte! Guelte!*”, palabra que proviene del alemán u holandés *geld*; cuando uno de ellos resulta ser el morisco Pedro Ricote, Sancho le dice: “¿Quién diablos te había de conocer, Ricote, en ese traje de moharracho que traes? Dime quién te ha hecho franchote”, en clara referencia a su uso de la lengua extranjera, pues “franchote” no solamente se usó para los franceses, sino, por extensión, para todos los emigrantes extranjeros.

Es en el teatro, de todas formas, donde encontramos un uso más frecuente de las lenguas extranjeras, además de otras hablas peculiares. Desde finales del XV y principios del XVI, autores como Juan del Encina y Diego Sánchez de Badajoz habían mostrado ya en sus obras un interés por la caracterización lingüística de los personajes, sobre todo con fines cómicos. Son los comienzos de ciertos personajes estereotípicos, extranjeros o no, que proliferaron durante dos siglos en las tablas españolas y a los que se atribuyen rasgos lingüísticos asimismo estereotipados, que conforman verdaderas jergas teatrales: el sayagués, el vizcaíno, el habla de negros, el habla de moriscos, etc. Junto a ellos, frecuentando sobre todo los subgéneros del teatro breve –entremeses, loas, farsas, etc.–, aparecen los franceses, los italianos y los portugueses, y, en menor medida, los alemanes (los *tudescos*), los flamencos, los ingleses y otros, en su mayoría personajes secundarios o menores. Aunque a menudo se pone en su boca un peculiar castellano del que nos ocuparemos más adelante (§ 2.2.3), en otras ocasiones utilizan su lengua –sea de forma continua o mediante inserciones léxicas cuando hablan castellano– o su supuesta lengua –pues no es infrecuente que se hagan imitaciones o evocaciones de otras lenguas (Vesselínova 2002: 1815-1816)–, o una mezcla de lenguas. Las lenguas más representadas en este teatro eran las más comprensibles para el público: latín macarrónico, portugués,

italiano y francés. La moda multilingüe llegó a tanto entre los autores dramáticos, que en la obra *Tragedia Josephina* (1546), de Micael de Carvajal, el faraute justifica que no se usen lenguas extranjeras (Canonica 1991: 19-20) comenzando la obra así:

*Quamquam ad sacre solemnitatis ornamentum*, etc. ¡Qué donoso tras barras! Perdonen vuestras mercedes, que en verdad no me acordaba que todos sois tan sabidos que ninguno sabe latín; por ende a nuestro romance me atengo, no por falta de lenguajes, que si queréis del tudesco, *hasticoz hex tinguert tanque gutliber her hex lifex lanceman*. Pues de las bandas d'Italia, *pota de sancta Nulla faro diro cho pue bisongna fin al cancaro que ti vengnan il mal dela Cantina anchora*. Pues del francés, a lo menos esas son mis misas; y más si es del beber y aun el hablar: *perla sandi alebusan donami ballesa del bon vin* (p. 5).

La vertiente cómica de muchas de estas obras hace que no solo no haya una preocupación por la corrección en el uso de la lengua extranjera, sino que intencionadamente se produzcan errores, como ocurre en la cita anterior. El portugués y el italiano, sobre todo, muchas veces aparecen como una mezcla con el castellano, como un castellano trufado de los rasgos más perceptibles de la otra lengua, con una selección léxica que aprovecha los términos más próximos entre las dos lenguas<sup>100</sup>. También los personajes alemanes (*luteranos* o *tudescos*) aparecen caracterizados por una lengua macarrónica, compuesta de palabras del alemán y una mezcla de formas italianas, latinas e hispánicas, que aparece ya en su probablemente primera representación, en la *Comedia Tinellaria* (1517) de Torres Naharro (Canonica 1996: 376)<sup>101</sup>. Algo similar ocurre con muchos personajes franceses: la representación de su habla es una mezcla macarrónica de francés, italiano y castellano<sup>102</sup>.

De todas estas representaciones de las lenguas, asociadas la mayor parte de las veces a tipos cómicos, se burlaba Francisco de Quevedo en su *Libro de todas las cosas y otras muchas más* (1631)<sup>103</sup>:

---

<sup>100</sup> Encontramos este mismo fenómeno en el cine español, pero sobre todo con el italiano, pues los personajes portugueses son mucho menos abundantes (§ 7.3.3 y 7.3.4).

<sup>101</sup> En la *Farsa del Sacramento llamada de los lenguajes*, uno de los personajes califica esta manera de hablar de “lengua de estropajo” (Canonica 1996: 376).

<sup>102</sup> También la encontramos en el teatro patriótico principios del XIX, como en la obra *El sermón sin fruto, o sea José Botella en el Ayuntamiento de Logroño* (1808) de Félix Enciso Castrillón, parodia del rey José I en la que este habla en italiano (Fernández Cabezón 2013: 153 y Freire 2013: 170).

<sup>103</sup> Hemos modernizado las grafías de este fragmento.



Si quieres saber todas las lenguas, háblalas entre los que no las entienden, y está probado (...)

Francés, en diciendo “bu”, como niño que hace el coco, y añadiendo “bon compere”, y nombrando “macarelaje”, sin descuidarte de decir “la Francia”, “Monsieur” y “Madama”, está acabado.

Italiano es más fácil, pues con decir “vitela”, “Signor si”, “corpo dil mondo”: y saber el refrán de “pian, pian, si va lontan”, y pronunciando la ch, ce, y la ce, che, está sabida la lengua.

Alemán y flamenco es lengua breve, pues se aprende en un brindis: “gotis, guen, garhaus, menpiat, menestiat”. Y para tratar de guerra, en diciendo “país”, “duna” y “dique”, no hay más que desear.

La árabiga no es menester más que ladrar, que es lengua de perros, y te entenderán al punto (p. 464).

Él mismo da la clave de estos usos en su obra *España defendida* (1609), donde dice: “si se hablara el portugués o el italiano puro, fuera dificultoso y como burlar, no entendiéndolo nadie” (*apud* Canonica 1991: 25).

En realidad, los autores de este tipo de teatro parecían usar una especie de *lingua franca* teatral. En muchos casos, eran perfectamente conocedores de las lenguas que incluían en sus obras, y sin embargo, desde los comienzos (por ejemplo en las obras de Gil Vicente), este teatro políglota hace hablar a sus *otros* europeos de tal manera que apenas se encuentran frases completas en una misma lengua (Canonica 1991: 17), produciendo constantes equívocos con efecto cómico.

Fueron muchos los autores de renombre que utilizaron el recurso del multilingüismo en comedias: Góngora, Quevedo, Rueda, Tirso de Molina, Moreto, Calderón, Quiñones, etc. Lope de Vega fue, también en este aspecto, el autor más prolífico, y lo practicó sobre todo en comedias de capa y espada y en obras cortas de tema religioso. La función principal de este recurso es, como ha quedado patente, la cómica, pero también cumple a veces una función narrativa, pues las diferencias de lengua entre los personajes permiten o causan el desarrollo de la trama.

En el teatro más popular y cómico del siglo XVIII, los sainetes y las tonadillas, siguen apareciendo estos tipos cómicos, aunque con menos asiduidad. Los franceses son personajes cada vez más populares<sup>104</sup>, en una época en que el influjo de Francia

---

<sup>104</sup> Aunque los italianos siguen también muy presentes.

en toda Europa hace que de allí lleguen las novedades culturales y las modas. Además de franceses peregrinos, buhoneros, artesanos y mendigos, se incorporan los cocineros, los peluqueros y los modistos (Lafarga 1995: 463). En las tonadillas podemos encontrar con cierta frecuencia esa mezcla de italiano, francés y castellano que encontrábamos ya en siglos anteriores y que busca únicamente la diversión del público, y es raro encontrar un francés hablado correctamente (Andioc 1994: 360). En los sainetes, Ramón de la Cruz es un epígono de la comicidad de los siglos XVI y XVII basada en los tópicos lingüísticos (Frago Gracia 1986: 90), pero mucho más atenuados: en su estudio sobre la lengua de los personajes franceses en sus sainetes, Lafarga (1995) encuentra personajes que hablan un perfecto castellano, otros que hablan únicamente francés y otros que usan la mezcla tradicional, pero ya solamente de francés y castellano, como el peluquero de *La petimetra en el tocador* (1762):

¡Sacrebleu, sacré moname!  
Yo en Parris, ma foa, si ciert,  
peinar bocú de prencses (*apud* Lafarga 1995: 466).

Como en el teatro de siglos anteriores, la falta de comprensión entre los personajes crea situaciones humorísticas:

MERINO.- Petit garsón, ven isí.  
CHINICA.- ¿No oyes que te están llamando?  
CHICO.- ¿A mí?  
PONCE.- Sí; ven acá, chico.  
MERINO.- ¿Coman tapelas?  
CHICO.- ¿Que cuando / me pelo? Nunca. ¡Poquito / estimo yo mi pelazo!  
(*apud* Lafarga 1995: 467-468).

Llegados al siglo XIX, como ocurre en Europa en general, el multilingüismo decae. Incluso en el teatro patriótico de la Guerra de la Independencia, que en muchas ocasiones es satírico, no se usan los idiomas, ni con fines realistas ni con fines humorísticos, más que en contadas ocasiones. Según Lafarga (1995: 469-471), la mayoría de los personajes franceses se expresan en un correcto castellano, tanto en obras de tono trágico como en obras burlescas. Hay excepciones, por supuesto, y nos llama la atención un hallazgo de Lafarga por cierto paralelismo que tiene con el cine español de la época que estudiaremos (§ 7.5.4): en este tipo de teatro, es frecuente que los oficiales franceses tengan más protagonismo que los soldados franceses, y que el dominio del castellano de los primeros sea mucho mayor que el

de los segundos, que solamente hablan en francés o hablan la mezcla de francés y castellano que hemos visto en épocas anteriores.

Las vanguardias de principios del siglo XX, en España como en el resto de Occidente, traen un renovado interés por la mezcla de lenguas con diferentes posibilidades expresivas. Ultraístas, creacionistas, cosmopolitas como Guillermo de Torre, Rafael Lasso de la Vega o Enrique Jardiel Poncela pueden ser considerados escritores políglotas (Kauth s/f: 9).

El exilio tras la Guerra Civil fue la causa que propició el bilingüismo de algunas obras de escritores españoles que tienen títulos hartos expresivos y son profundamente autobiográficas. Rafael Alberti, en un poema de su libro *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940), refleja mediante la alternancia de las dos lenguas el desasosiego que le produce no saber en qué Francia está, si “la Francia de la Liberté” o “la Francia que aplaude a Franco en el cine”, al mismo tiempo que el fantasma de la policía francesa le persigue: “C’est la police”. Un caso peculiar es Jorge Semprún, que en sus novelas, escritas en su mayoría originalmente en francés<sup>105</sup>, inserta continuamente palabras o pasajes en otras lenguas: español, alemán, inglés e incluso latín.

Los fascismos europeos –tanto el alemán como el italiano como el español– estigmatizaron esta literatura multilingüe en aras de la promoción de las bondades de su lengua nacional. Esto ha provocado que no encontremos en España una producción literaria multilingüe sostenida. Delabastita y Grutman (2005: 16-17) nombran, sin embargo, entre las tres novelas multilingües más espectaculares del siglo XX la obra *Juan sin Tierra* (1975) de Juan Goytisolo: en ella, de manera paralela a los cambios que se van dando en el protagonista –que es el propio autor– se produce una metamorfosis desde la lengua española hasta el árabe, que va dándose mediante sucesivos cambios hasta que la novela termina con versos en lengua árabe en caracteres árabes escritos por el propio Goytisolo; puesto que en árabe se lee de derecha a izquierda, ese final es también el principio de la novela. Esta novela es una *rara avis* en el panorama de la literatura nacional, pues, aparte del propio Juan

---

<sup>105</sup> Algunas de ellas las tradujo él personalmente al español y en las traducciones se suele mantener el multilingüismo.

Goytisolo, ni antes ni hasta años después hay muchos ejemplos de una literatura que incluya otras lenguas de manera tan intensa.

Desde la década de los 90 del siglo XX, sin duda las lenguas de los inmigrantes llegados a España de tantos países distintos están siendo reflejadas de una manera más o menos sistemática en la literatura de las últimas décadas, pero no conocemos ningún estudio de conjunto que ofrezca luz al respecto, al contrario de lo que sucede con el cine de inmigración, que parece haber llamado más la atención de los investigadores (§ Parte II, Introducción).

Un tema que se refleja en el teatro reciente sobre inmigración es la preocupación por los problemas de (in)comunicación de los inmigrantes. En *La mirada del hombre oscuro* (1992)<sup>106</sup> de Ignacio del Moral, el protagonista africano, Ombasi, no habla español y por tanto apenas consigue comunicarse con la familia española con la que se encuentra. En *Taihú, cabaret oriental*, de José Cruz, estrenada en 2006, durante toda la obra los personajes, inmigrantes chinos, hablan entre sí en español nativo, pero en su contacto con la policía española descubrimos que era un artificio teatral y que la protagonista no sabe hablar español; en esta escena, “el dramaturgo recarga el tinte patético de la indefensión de Taihú cuando, con la intención de globalizar al *otro*, al extraño, el policía se dirige a ella en un inglés macarrónico” (Soria Tomás 2010: 134).

INSPECTOR.- A ver, ¿cómo te llamas? Tu nombre. Tu *name*...

CAMARERA.- Le pido que sea paciente con ella, señor. Ahí donde la ve, es frágil, miedosa y no sabe una palabra de castellano. Yo le traduciré. Ni gui xing?

TAIHÚ.- Ji dian le?

CAMARERA.- Todavía es pronto. Tú tranquila. Ni gui xing?

TAIHÚ.- Taihú.

CAMARERA 1.- Taihú. Escriba.

INSPECTOR.- ¿Eres coreana? ¿De dónde vienes?

CAMARERA 1.- Ni shir nar de ren?

TAIHÚ.- Tian bu zao le.

CAMARERA 1.- Quiere irse a su casa.

INSPECTOR.- Espera, no. No *worry* tú. Volvamos a la pregunta (...)

CAMARERA 1.- Le asusta su pistola, señor.

TAIHÚ.- Wo dei hui jia le!

INSPECTOR.- ¿Y eso cómo demonios se escribe?

---

<sup>106</sup> Obra en la que se basa la película *Bwana* (Imanol Uribe, 1996).

Un ejemplo de cómo el juego multilingüe se pone a favor de una causa social, como ocurre también frecuentemente en el cine de emigración (§ 4.4).

La literatura postcolonial podría haberse convertido en un espacio ideal para el encuentro de lenguas. Algunos escritores de las antiguas colonias afincados en España, como por ejemplo Justo Bolekia Boleká, de origen guineano, integran en sus relatos el español, el bubi y el *pidgin English* de la zona<sup>107</sup>. En cambio, en su mayor parte los escritores españoles que se han ocupado de la etapa colonial, tanto de Marruecos como de Guinea Ecuatorial y de Filipinas, lo han hecho obviando las lenguas de los colonizados<sup>108</sup>.

El panorama multilingüe de nuestra literatura, ofrece, pues, algunas semejanzas con la tradición occidental, como el paralelismo cronológico en el desarrollo de tipos cómicos asociados a formas de hablar de la *commedia dell'arte* y de nuestro teatro áureo, o el interés por el experimentalismo a través de las lenguas extranjeras que hubo en las vanguardias de principios del siglo XX. Al mismo tiempo, tiene también sus especificidades: por una parte, la relación directa con la lengua árabe, que se manifiesta desde la Edad Media hasta la actualidad; por otra, la larga sequía multilingüe que supuso el nacionalismo lingüístico decretado por el franquismo, que influyó en la escasa aparición de las lenguas extranjeras en la literatura y que aún tiene sus ecos en la producción cultural actual.

---

<sup>107</sup> En su *Recuerdos del abuelo Bayebé y otros relatos bubis* (2014).

<sup>108</sup> Como ocurrió también con la novela colonial, muchos de cuyos autores ni siquiera habían estado nunca en las colonias, con excepciones como Íñigo de Aranzadi (Trujillo 2004: 8). Esta literatura postcolonial está conociendo en los últimos años un enorme éxito, sobre todo con novelas escritas por mujeres, como *Tiempo entre costuras* (María Dueñas, 2009), *La última princesa del Pacífico* (Virginia Yagüe, 2014) y *Palmeras en la nieve* (Luz Gabás, 2012), sobre Marruecos, Filipinas y Guinea respectivamente. Existen también excepciones, como *La Perla del Oriente* (Jorge Ordaz, 1993), en la que hay personajes que hablan una mezcla de tagalo y español.

## 2.2. El habla de los no nativos

### 2.2.1. Estrategias de representación en los textos escritos

Igual que cuando hablamos sobre las formas de representar el multilingüismo en los textos literarios (§ 2.1.1), podemos observar cuatro estrategias básicas para la representación del habla de los no nativos o interlengua: eliminación, señalización, evocación y presencia, que a continuación desarrollamos e ilustramos.

- **Eliminación:** Es bien sabido que un porcentaje mínimo de la población que aprende o adquiere otra lengua la habla sin ningún rasgo característico que permita identificarlo como no nativo; sin embargo, en el campo de la ficción suele ocurrir lo contrario: son muchos más los personajes no nativos que hablan la lengua principal de la narración sin rasgos de la interlengua. Es, por lo tanto, la estrategia más utilizada, incluso más que en el caso del multilingüismo, pues, a diferencia de las lenguas extranjeras, la interlengua carece de prestigio social. Un ejemplo entre cientos de miles lo encontramos en Yamam, el guía turístico turco de *La pasión turca* (Antonio Gala, 1993), que habla en perfecto español sin que en ningún momento de la novela se haga referencia a su acento ni a ninguna otra característica no nativa<sup>109</sup>.

- **Señalización:** Aunque el hablante no nativo no muestra ninguna característica de su interlengua en los diálogos, el narrador puede hacer algún comentario sobre su manera de hablar. Esto ocurre sobre todo con el acento, igual que en el cine<sup>110</sup>. Un ejemplo de la novela *El amor no es un verso libre* (2013), de Susana Fortes:

–¿Qué más da dónde lo mataran? –dijo el chico. Tenía un acento alemán tan marcado que la “r” de la última sílaba rascaba como el borde de una sierra (cap. XVI).

---

<sup>109</sup> En la película basada en esta novela, *La pasión turca* (Vicente Aranda, 1994), sí tiene acento, aunque muy suave, y comete algún error esporádico.

<sup>110</sup> En el sentido de que también en el cine es habitual que un personaje extranjero sea caracterizado únicamente por su acento (§ 5.1 y 7.4.2), aunque en el cine el acento está presente y no solamente descrito.

- **Evocación:** el personaje no muestra realmente su interlengua sino un español nativo salpicado de palabras y expresiones de su lengua materna. Este es un artificio creado en los textos escritos y que pasó al cine desde los comienzos del cine sonoro, en el que tiene gran arraigo (§ 5.3 y 7.4.1). Veamos un ejemplo de una novela reciente, *El tiempo entre costuras* (2009), de María Dueñas; en ella aparece una mujer inglesa a la que se caracteriza lingüísticamente de este modo:

Tenía por nombre Rosalinda Fox, y la piel tan clara y tan fina que parecía hecha del papel de envolver los encajes, y una extraña forma de hablar en la que las palabras de lenguas distintas saltaban alborotadas en una cadencia extravagante y a veces un tanto incomprensible.

–Necesito un guardarropa urgentemente, *so... I believe* que usted y yo estamos condenadas... *err... to understand each other*. A entendernos, *I mean* –dijo rematando la frase con una leve carcajada (p. 207).

También inserta palabras del portugués:

–*Let's see*, vamos a repasar –dijo con gesto divertido–. Nací en Inglaterra, pero en seguida me llevaron a Calcuta. A los diez años mis padres me enviaron a estudiar de vuelta a Inglaterra, *err...* a los dieciséis regresé a la India y a los veinte volví de ново a Occidente. Una vez aquí, pasé una temporada *again* en *London* y después otro longo período en Suiza. *Err...* *Later*, otro año en Portugal, por eso, a veces, confundo las dos lenguas, el portugués y el español. Y ahora, finalmente, me he instalado en África: primeramente en Tánger y, desde hace un corto tempo, aquí, en Tetuán (p. 211).

Las alternancias de código, sobre todo las del inglés, resultan artificiosas si se comparan con su elevado dominio del español. Quizá por eso, la autora utiliza dos recursos más para aludir a su interlengua: por un lado, los constantes *err...* que representan las pausas que se toma para pensar las palabras que debe usar (aunque, curiosamente, muchas veces continúa en inglés), y una alusión a su interlengua poco después de aparecer en la novela: “(...) me expresó sus gustos en su media lengua de forastera. Señalando los figurines me preguntó como se decía *bordado* en español, cómo se decía *hombrera*, cómo se decía *hebilla*. Aclaré sus dudas, reímos ante la torpeza delicada de su pronunciación” (p. 208).

Del mismo modo que cuando se utilizan estas alternancias de código para evocar el multilingüismo, los escritores sienten a veces la necesidad de proporcionar la traducción, y la ponen en boca del propio personaje, que da el mismo mensaje primero en su lengua y luego en español, como ocurre constantemente con Rosalinda Fox: “ella es *half English*, medio inglesa” (p. 215), “necesito ir *extremely well dressed*, muy muy bien vestida” (p. 215), “*I think I must leave now*. Tengo que irme” (p. 216), “*I see*, ya veo” (p. 216). En esta novela en concreto, este recurso se usa tan inmoderadamente que parece que el personaje, a pesar de saber perfectamente cómo decir algo en español, siente una compulsión extrema por utilizar su lengua. Pero lo mismo ocurre a veces en el cine (§ 4.2.3).

- **Presencia:** hablamos de presencia cuando el personaje muestra rasgos de su interlengua que afectan a aspectos fonéticos (aquellos que pueden reflejarse por escrito) o morfosintácticos o léxicos o pragmáticos, o a todos ellos al mismo tiempo. En los dos siguientes apartados tendremos ocasión de ver bastantes ejemplos de la incorporación de la interlengua a los textos escritos.

De todas estas formas de representación, nos interesa sobre todo ver cómo se ha desarrollado la última. La interlengua se representa en los productos culturales con grados de verosimilitud muy dispares: existe la interlengua más o menos verosímil y existe la interlengua estereotipada. Nos referimos al “habla de monstruos”, de la que nos ocupamos a continuación.

### 2.2.2. El habla de monstruos

John M. Lipski (s/f-a: 1) se pregunta qué tienen en común Tarzán, el Monstruo de las Galletas, los esclavos africanos, los mercenarios extranjeros, los inmigrantes



chinos y otros grupos exóticos, tanto humanos como no humanos<sup>111</sup>, en el mundo románico y germánico. La respuesta es que, en la representación mental popular y en la representación en los medios, hablan versiones reducidas de su L2 claramente reconocibles y con frecuencia estereotipadas. Todos ellos usan el “habla de monstruos” (*monster talk*)<sup>112</sup>, en la que se imitan las interferencias fonéticas más distintivas de la L1 y se simplifica la gramática, sobre todo mediante eliminaciones (del verbo copulativo, de las preposiciones, de los artículos, de la flexión verbal, etc.).

Las características del habla de monstruos, sobre todo las (a)gramaticales, recuerdan enormemente a la llamada “habla para extranjeros” (*foreigner talk*)<sup>113</sup>. Esta habla ha sido definida como “una variedad de habla socialmente condicionada, caracterizada por una serie de modificaciones lingüísticas y conversacionales en el modo en que los hablantes nativos se dirigen a los no nativos” (Pastor Cesteros 2003: 251-252). Entendiéndola así, en un sentido amplio, no tendría por qué ser agramatical: *habla para extranjeros* es también la modulación del habla del profesor de idiomas, cuya forma e influencia en el aprendizaje ha sido muy estudiada en los últimos años (Ellis 1986: 133-146, Larsen-Freeman y Long 1994: 108-132, Pastor Cesteros 2003: 253-268, entre otros), dando lugar a los estudios sobre “discurso del profesor” (*teacher talk*). Sin embargo, existe el habla para extranjeros estereotipada, de orígenes históricos complejos que pueden remontarse a siglos atrás (Ferguson 1975: 1), que simplifica el idioma a través de tres procesos: la omisión (supresión de cópula, morfología flexiva, etc.), la expansión (por ejemplo, añadiendo un pronombre personal sujeto cuando no es necesario) y la sustitución (de unas estructuras por otras que se piensan más comprensibles, aunque sean agramaticales) (Pastor Cesteros 2003: 255; Larsen-Freeman y Long: 109). Varios son los estudios que han hallado algunas de estas características en comunicaciones interlingüísticas: en el habla de capataces de fábricas al dirigirse a trabajadores extranjeros, en el habla de

---

<sup>111</sup> Otros ejemplos podrían ser: los indios norteamericanos (Meek 2006), algunos personajes humanos y no humanos de Walt Disney (Lippi-Green 2012) y los extraterrestres de algunas obras de ciencia-ficción (Ferguson 1975).

<sup>112</sup> En otra versión de 2002 de este artículo, Lipski habla de *partial Spanish*, pero el término *monster talk* nos parece más descriptivo y diferenciador.

<sup>113</sup> Este término está ya consagrado en la bibliografía y por eso lo mantenemos; sin embargo, sería más preciso hablar de “habla para no nativos” y de “habla de no nativos”.

nativos que se dirigen a inmigrantes, en las conversaciones con extranjeros en las oficinas gubernamentales, en las conversaciones de transeúntes explicando direcciones a turistas, etc. (Larsen-Freeman y Long 1994: 110). Roche (1998: 117), sin embargo, opina que esta área de la comunicación intercultural no ha sido bien investigada y a la mayoría de los trabajos le falta consistencia, tanto por la metodología empleada como por los objetivos de la investigación, que hacen variar enormemente el tipo de datos y la manera de recogerlos; por su parte, cree que otros datos más recientes, recogidos teniendo en cuenta factores contextuales, muestran una gran variación en el habla para extranjeros o *xenolecto*, como prefiere llamarlo. Si bien nos parece interesante este punto de vista y probablemente fructíferos los resultados de investigaciones basadas en estos presupuestos, creemos que Roche subestima el impacto que el habla para extranjeros estereotipada a través de los tiempos (en muchos casos, siglos) en productos culturales como la literatura, los cómics y el cine, ha tenido en la representación que los hablantes nativos se hacen del habla de los no nativos; esta influencia fue explicitada por los estudiantes estadounidenses del estudio de Ferguson (1975) a la hora de explicar ciertos rasgos menos intuitivos de esta habla<sup>114</sup>, como la sustitución del pronombre personal sujeto de primera persona del singular por el pronombre objeto correspondiente.

Ya advertía Ferguson, quien primero estudió este tipo de habla, de que esta habla para extranjeros estereotipada se atribuía a los propios hablantes no nativos y de que los miembros de la comunidad “receptora” tienden a oír o a informar sobre el habla real de los extranjeros como si fuera habla para extranjeros, incluso si hay grandes diferencias con el habla real (1975: 2). Es decir, en la representación mental social, el habla para extranjeros estereotipada se amplía y pasa a ser también habla de extranjeros estereotipada.

Por todo ello, nos parece útil distinguir entre *xenolecto* (habla para extranjeros real) e *interlengua* (el habla de extranjeros real) por una parte, y por otra, *habla para monstruos* (habla para extranjeros estereotipada) y *habla de monstruos*

---

<sup>114</sup> Algunas agramaticalidades, tales como la supresión de artículos y preposiciones o la simplificación de la morfología verbal, podrían explicarse por una competencia lingüística innata que permitiría percibir los aspectos formalmente complejos del propio idioma.

(habla de extranjeros estereotipada). Son conceptos que en la realidad pueden entrecruzarse, debido a la gran variación del xenolecto –un mismo hablante nativo puede hacer adaptaciones diferentes en función de diversos factores contextuales y sociolingüísticos<sup>115</sup>, y entre distintos hablantes nativos, un factor que marca diferencias en el grado de desviación es la experiencia previa en la comunicación interlingüística (es decir, a menor experiencia, mayor recurrencia al estereotipo)–, pero que pueden resultar operativos.

Lipski (s/f-a: 25-37) estudia el posible origen de dos rasgos de las hablas de monstruos: el uso de infinitivos en lugar de verbos conjugados y el uso de pronombres objetos en lugar de pronombres sujetos para la primera persona singular (*mí* en lugar de *yo*), que aparecen en alemán, español, francés, italiano y portugués.

En el caso del español y el portugués, el uso del infinitivo tiene precedentes en el “habla de negros” (en portugués, *fala de preto*), imitación literaria en la poesía y en el teatro del habla de los esclavos africanos que comenzó a usarse a mitad del siglo XV y persistió mucho después de que los negros africanos dejaran de ser figuras habituales en la Península Ibérica<sup>116</sup>:

A mí llamar Comba de terra Guinea, y en la mi tierra comer buen cangrejo, y allá en Gelofe, do tu terra sea, comer con gran hambre carabaju vejo, cabeza de can, lagarto bermejo, por do tu andar muy muyto fambriento (...) (Rodrigo de Reinoso, *Coplas a los negros y negras*, ca. 1500, *apud* Lipski s/f-a: 18).

Otra fuente es, en España, el uso del infinitivo en la llamada “habla de moros” o “habla de moriscos”, otra recreación literaria que se usó frecuentemente en el teatro español durante los siglos XVI y XVII:

¿Qué te parexer, xeñor honrado? ¿Tenerlo todo ben entendido? (Lope de Rueda, *Armelina*, ca. 1520, *apud* Lipski s/f-a: 21).

---

<sup>115</sup> Algunos estudios sugieren una conexión entre las relaciones de poder y el *status* y la agramaticalidad o no del habla para extranjeros: por ejemplo, Fedorova y Gavrilova (2010) comparan conversaciones de hablantes rusos con diferentes tipos de extranjeros: con turistas en San Petersburgo y con comerciantes chinos en la frontera ruso-china, concluyendo que en la primera situación se tiende a la extrema corrección y la eliminación de todo argot, mientras que en la segunda situación los rusos cometen frecuentemente incorrecciones gramaticales.

<sup>116</sup> Describimos esta habla, así como el “habla de moriscos”, en § 2.2.3.

En el habla de moros del siglo XVI también aparece frecuentemente el pronombre *mí* en lugar de *yo*. Además, ambos rasgos aparecen también en las representaciones mediáticas de los trabajadores chinos en Cuba en la segunda mitad del XIX, de los filipinos, y de los hablantes de inglés en la literatura latinoamericana del siglo XX.

Lipski sugiere que, en español y en portugués, el uso de *mí* en lugar de *yo* procede de la *lingua franca* mediterránea y de los contactos de lenguas afro-ibéricas, que pudieron retroalimentarse. Este uso era natural en el habla de negros, pues muchas lenguas del oeste de África tienen un pronombre sujeto de sonido similar a *mí*, mientras que en la *lingua franca* lo común eran los sujetos nulos<sup>117</sup>; sin embargo, *mí* como sujeto fue emergiendo en la *lingua franca*, bien por influencia del habla de negros, bien porque en los dialectos de Génova y Venecia, importantes contribuyentes a esta *koiné*, se usaban pronombres sujetos derivados del latín *mihi*. De todas formas, este uso de *mí* está ausente de las lenguas criollas del español y del portugués de Asia y el Pacífico, lo que desde luego sugiere una conexión africana. En cuanto a los infinitivos, aparecen también en la *lingua franca*, pero probablemente por una decisión consciente de los hablantes de lenguas romances de simplificar su sistema verbal para facilitar la comprensión y la producción a los hablantes no nativos; el habla para extranjeros francesa, que aparece muy tempranamente en los textos medievales, podría haber ejercido también su influjo o haber servido de modelo en este aspecto a la *lingua franca*.

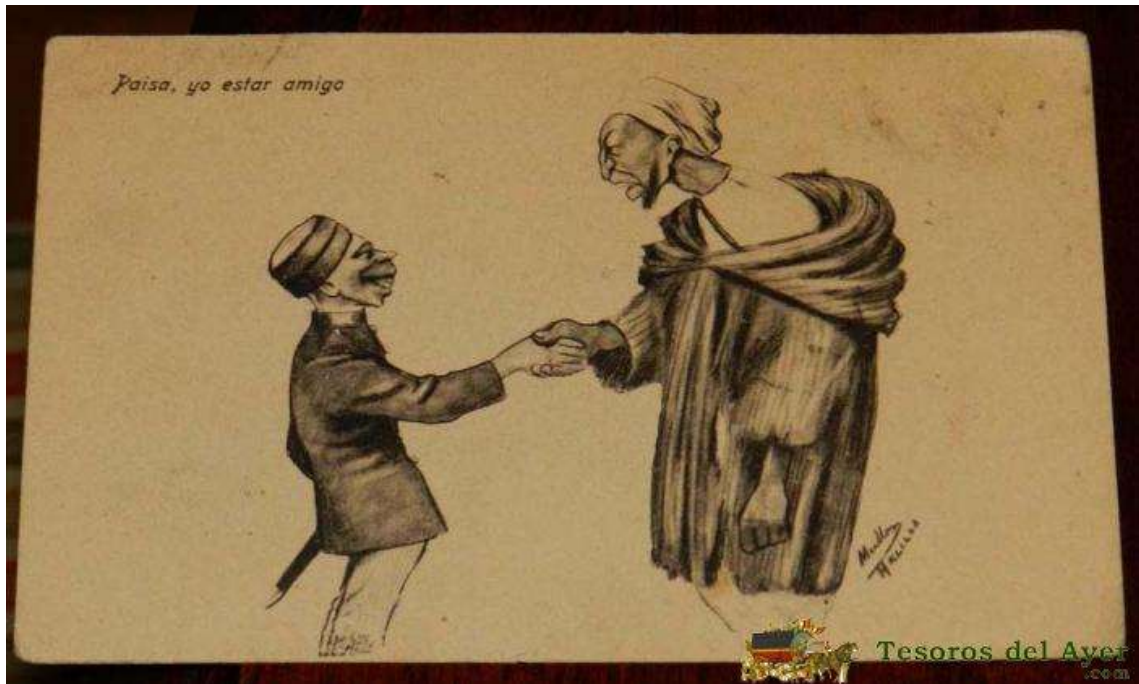
Hay otro factor que pudo contribuir a la adopción de determinados rasgos en la *lingua franca* y sus derivados: dadas las actitudes sociales condescendientes hacia los receptores de esta habla (esclavos, mercenarios, marineros y comerciantes africanos), es posible que el habla para niños y el habla de personas con trastornos del lenguaje proporcionaran modelos para la elaboración de la *lingua franca*. En ambas hablas de muchas lenguas romances están atestiguados rasgos característicos de muchas hablas de monstruos de los ámbitos románico y germánico, como la ausencia de artículos o la falta de flexión verbal.

---

<sup>117</sup> Dado que las dos lenguas que más contribuyeron a la *lingua franca*, el italiano y el árabe, son lenguas *pro drop*.

Sea como fuere, lo evidente es que estas hablas de o para monstruos son una realidad en las representaciones de la ficción, y que sus características han calado en el imaginario popular.

Las encontramos en textos populares con intención burlesca, como esta postal enviada desde África durante la guerra del Rif:



Fuente: [www.tesorosdelayer.com](http://www.tesorosdelayer.com)

También las reconocemos en frases populares, como “mí no comprender” o “chinito no quelel”, que tanto se siguen usando en los chistes, y, actualmente, en *Youtube*, *Facebook* y otras redes. Las hablas de y para monstruos están en la televisión, tanto en los programas y series<sup>118</sup> como en la publicidad, en las historietas gráficas y los tebeos, en los monólogos humorísticos, etc.

---

<sup>118</sup> Como por ejemplo, los números del humorista José Mota en los que encarna a Jarek, el butanero; gran parte del humor está basado, precisamente, en la eliminación de muchos elementos (artículos, preposiciones, pronombres, personajes, conjunciones, etc.): “hombre tira pedo ascensor”, “hombre martillo en ojo todo el mundo descojona”, “paloma caga coche todo el mundo parte pecho”, etc. Es el “habla de monstruos eslava”, que hasta hace pocas décadas era desconocida en España.

Igualmente las encontramos en novelas ligeras, de subgénero:

- ¿Quién ganará las elecciones en España?
- Preguntó el guía en perfecto sioux con el añadido de cambiar las erres por eles como en los doblajes de las más recalcitrantes películas coloniales.
- ¿Felipe González ganará, no? (...)
  - Aquí no habéis comunistas. Comunistas en la selva. En Bangkok, no.
- Informó el guía despertando perplejidades y expectativas.
- ¿Los tenéis en la selva, como si fueran monos?
  - Como monos no, como guelios. Prohibidos en Bangkok y entonces ellos en la selva (*Los pájaros de Bangkok*, Manuel Vázquez Montalbán, p. 145).

Pero tampoco es imposible encontrar en obras más adustas algunos conceptos que subyacen a estas hablas. Así, por ejemplo, en la novela *Hemos perdido el sol* (Ángel María de Lera, 1964), se nos narra la experiencia de unos españoles que han emigrado a Alemania; en la fábrica, Ramón recibe una invitación de su colega alemán Hans:

- Colega Ramón...
- Ramón le miró de reojo. El alemán sonreía sin desviar su atención del trabajo. Luego habló lentamente, empleando los verbos en infinitivo para hacerse comprender de su compañero.
- Tú venir conmigo esta noche. Tú cenar conmigo. ¿Tú querer? (p. 34).

En esta situación, la lengua sustituida es realmente el alemán; se supone, pues, que Hans habla en alemán con los verbos en infinitivo.

También es habla para monstruos la que aparece en boca de un personaje español al principio de la novela *Riña de gatos* (Eduardo Mendoza, 2010):

- ¿Inglis?
- La pregunta le sobresaltó. Absorto en la redacción de la carta, apenas si había reparado en la presencia de otros viajeros en el compartimento (...)
- Yo no hablo inglés, ¿sabe usted? —prosiguió diciendo ante la aparente aquiescencia del inglés a su pregunta inicial—. No Inglis. Yo, espanis. Usted inglis, yo espanis. España muy diferente de Inglaterra. Different. España, sol, toros, guitarras, vino. Everibodi olé. Inglaterra, no sol, no toros, no alegría. Everibodi kaput (...) En Inglaterra, rey. En España, no rey. Antes, rey. Alfonso. Ahora no más rey. Se acabó. Ahora República. Presidente: Niceto Alcalá Zamora. Elecciones. Mandaba Lerroux, ahora Azaña. Partidos políticos, tantos como quiera, todos malos. Políticos sinvergüenzas. Everibodi cabrones (...)
- Estoy al corriente de las vicisitudes de la política española —dijo fríamente— pero como extranjero, no me considero autorizado a inmiscuirme en los asuntos internos de su país ni a emitir opiniones al respecto.

–Aquí nadie se mete con nadie, señor –dijo el locuaz viajero algo decepcionado al comprobar el dominio del castellano de que hacía gala el inglés–, no faltaba más. Sólo lo decía para ponerle al tanto de la cuestión (pp. 8-10).

Parece que poder usar el habla para monstruos da un cierto poder sobre el *otro*: no solamente puedes controlar la lengua, también su visión de la realidad.

### 2.2.3. El habla de los no nativos en la literatura

La historia del uso de las interlenguas en los textos de la literatura popular y la alta literatura en español –así como en la mayor parte de las lenguas– está por hacer. Es evidente que ha habido falta de interés por investigar lo que las recreaciones de estas medias lenguas (Moreno Fernández 2004: 4) o su ausencia nos dicen sobre las ideas lingüísticas, los estereotipos culturales y los patrones literarios de cada época.

Los pocos estudios existentes, hechos sobre épocas concretas y géneros concretos, parecen indicar que las dos tendencias mayoritarias y constantes han sido representar la interlengua con fines cómicos o para marcar, conscientemente o no, relaciones de poder o diferencias de clase social, o bien con ambos objetivos al mismo tiempo.

Una de las interlenguas literarias más estudiadas es el *español bozal*<sup>119</sup> del Renacimiento y el Siglo de Oro, también llamado *habla de negros* (Frago Gracia 1986, Lipski 1992, Fra Molinero 1995, Salvador Plans 2004, García Barranco 2010, entre otros muchos), que persistió hasta el siglo XVIII (Fuente Ballesteros 1984) y se manifestó tanto en los escenarios, especialmente en las obras breves, como en la lírica, sobre todo en los villancicos. En un principio, esta habla de negros era prácticamente idéntica a la *língua de pretos* del esclavo negro del teatro portugués, que había aparecido en escena ya a mediados del siglo XV<sup>120</sup>; posteriormente el

---

<sup>119</sup> El término *bozal* se empleaba para designar a los esclavos negros africanos que acababan de ser sacados de su país.

<sup>120</sup> Probablemente imitación de una lengua criolla del portugués formada ya en tierras africanas, según Germán de Granda (Salvador Plans 2004: 773)

esclavo negro español fue tomando una voz propia<sup>121</sup>, que está ya bien definida a principios del XVII, en la que no aparecen lusismos y que refleja una fuerte distorsión fonética. Esto no tiene por qué relacionarse con la realidad lingüística, pues puede tratarse de puros estereotipos literarios<sup>122</sup>. De hecho, la persistencia literaria de esta habla después de varias generaciones de negros nacidos en España, y que seguramente debían de hablar el español nativo, así lo evidencia. Es interesante asimismo la hipótesis de Peter E. Russell de que los escritores usaran el habla de negros no como una imitación de su interlengua, sino como una convención para representar diálogos que supuestamente se mantenían en una lengua africana<sup>123</sup>, tratándose, por lo tanto, de una evocación de otro idioma y no de interlengua.

En el teatro anterior a Lope de Vega<sup>124</sup>, es difícil encontrar un personaje negro que no utilice esta habla de monstruos. Su primer uso atestiguado en el castellano aparece en una obra de Rodrigo de Reinoso (ca. 1500-1520<sup>125</sup>), y le siguen muchísimos dramaturgos y poetas de los Siglos de Oro: Lope de Rueda, Lope de Vega, Quiñones de Benavente, Luis de Góngora, Agustín de Moreto, etc.

Aunque hay mucha variación entre épocas y también entre autores, las características fonéticas más constantes de esta habla son los cambios en las vocales átonas, el yeísmo, la neutralización de /l/ y /r/, la neutralización de /d/ y /r/ (generalmente en favor de /r/), la pérdida de -l y -r, las epéntesis nasales (*nengre* 'negro', *ñamar* 'llamar'), las aféresis de sílaba inicial (*panta* por 'espanta'), y la pérdida de /s/ implosiva y final. Las peculiaridades morfosintácticas más habituales son la falta de concordancia de género y número, los cambios de género, las confusiones en la conjugación verbal (y, sobre todo en una primera etapa, el uso del infinitivo en lugar del verbo conjugado), la confusión de *ser* y *estar*, eliminación de la cópula o uso

---

<sup>121</sup> Por ejemplo, va desapareciendo la falta de diptongación.

<sup>122</sup> Asumidos por la misma convención con que se asumía que los actores que representaban estos papeles tampoco fueran negros, sino blancos pintados de negro, tal como se hará posteriormente en el *minstrel* estadounidense y en el cine.

<sup>123</sup> "La Poesía Negra de Rodrigo de Reinoso", en *Temas de "La Celestina" y otros estudios*, Barcelona, Ariel, p. 393 (*apud* Frago Gracia 1986: 108).

<sup>124</sup> Él fue el primero que incluyó en sus obras personajes negros que hablaban español nativo, así como personajes negros protagonistas de obras dramáticas.

<sup>125</sup> Finales del siglo XV según Fra Molinero (1995: 23), ca. 1510 según Frago Gracia (1986: 112), ca. 1520 según Lipski (s/f-a: 18).



de un verbo propio *-sar-*, la eliminación de preposiciones y la tendencia a evitar la subordinación. Además, en la primera época es frecuente el uso de las formas *mi* o *mim* en lugar de *yo*. En cuanto al léxico, abundan los africanismos inventados (por ejemplo, *tucutucutú* o *gurumbé*) y, en una primera etapa, los lusismos.

Veamos algunas muestras para ilustrar la anterior descripción:

Si que no quiere casar...  
Fransico estar mi mariro,  
ya etar casá, no etar mueto... (Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa teologal*, *apud* Lipski s/f-b: 36).

Mañana sa Corpus Christa,  
mana Crara;  
alcoholemo la cara  
e lavemonó la vista... (Luis de Góngora, "En la fiesta del Santísimo Sacramento", *apud* Lipski s/f-b: 47).

Samo tan regocijara  
de ver lo sielo tan beyo,  
que non podemos hablar deyo  
siendo neglo y ellan crara....  
Turo en placer nos bañamo  
desta divina alegría,  
po sieto la tierra mía  
grande contento le damo... (Lope de Vega, *Madre de la mejor*, *apud* Lipski s/f-b: 57).

Casi paralelamente al habla de negros, y conviviendo con ella en muchas obras dramáticas, se usa también el *habla de moriscos*, que aparece en la literatura desde finales del siglo XV (Salvador Plans 2004: 778) o desde 1530 (Camus 1993: 94). De nuevo, otra habla estereotipada que, si bien pudo tener su origen en rasgos observables en la interlengua de los moriscos<sup>126</sup>, quedó fijada y asociada a un tipo cómico. Porque desde finales del XVI, es frecuente que aparezcan otros moros: sobre todo Lope de Vega contribuyó a crear el contraste entre dos tipos de personajes, el moro cortesano y el moro gracioso. El cortesano se expresa en castellano nativo, mientras que el gracioso usa su jerga característica.

---

<sup>126</sup> Rasgos del habla de moriscos, como la confusión de /e/ e /i/ o de /p/ y /b/, son característicos de la interlengua real de los hablantes de árabe.

Al contrario que el habla de negros, el habla de moriscos literaria tiene características bastante homogéneas y apenas sufre evolución; además, llama la atención su incoherencia, pues en el habla del mismo personaje puede aparecer una construcción propia del habla de monstruos y la misma construcción tal como la usan los nativos (Camus 1993: 97-98). Todo ello son síntomas de la creación de un estereotipo lingüístico bastante sólido. Sus rasgos más característicos son, en el aspecto fonético, la despalatalización (*caliar* por *callar*, *nenio* por *niño*), las confusiones vocálicas, la sonorización de oclusivas sordas (*gobardes* por *cobardes*, *berros* por *perros*), el *xexeo* (pronunciación palatal de la /s/ alveolar) y la reducción de diptongos (*terra* por *tierra*, *morte* por *muerte*). En cuanto a la morfosintaxis, los rasgos que definen esta jerga son el uso del infinitivo en lugar del verbo conjugado, el uso de *estar* como único verbo copulativo, las confusiones de género, la falta de concordancia y la sustitución del pronombre personal sujeto por el pronombre personal objeto.

Ofrecemos también unas breves muestras de esta habla:

ZULEMILLA.- ¡Que el primera luz del sol nos desengañe! (Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, *apud* Camus 1993: 100).

ALCUZCUZ.- ¿Esto es dormir o morer? (Calderón de la Barca, *Amar después de la muerte*, *apud* Camus 1993: 99).

MOURO.- Mi no xaber onde andar... (Gil Vicente, *Las Cortes de Júpiter*, *apud* Camus 1993: 98).

Algo de atención, aunque mucho menor, ha recibido también la representación de la interlengua de los personajes franceses en el teatro popular. Andioc (1994) analiza estos usos lingüísticos en las tonadillas escénicas de finales del siglo XVIII; los rasgos que más le llaman la atención, además de las frecuentes interferencias –sobre todo, uso de palabras francesas que se intentan españolizar fonética y morfológicamente– son estos:

- Uso del infinitivo en lugar del verbo conjugado.
- Uso frecuente de *estar* en lugar de *ser*.
- Tendencia a masculinizar sustantivos femeninos o “hipermasculinizarlos” añadiendo una –o (*violino* por *violín*, por ejemplo).

- Cambio de sílaba tónica en las palabras esdrújulas.
- Uso de la vibrante múltiple en lugar de la vibrante simple en posición intervocálica.
- Pronunciación de la velar fricativa sorda como velar oclusiva sorda.

Aunque no lo menciona, varios de sus ejemplos hacen pensar que en esta interlengua es también frecuente la sustitución del pronombre sujeto *yo* por el pronombre objeto, que frecuentemente, en lugar de ser *mí* o *me*, es *mua*: “Mua estar monsieur don Malbruc” (*El desengañado*, Blas de Laserna, *apud* Andioc 1994: 373).

Un ejemplo nos da la medida de cómo era esta que podríamos denominar “habla de gabachos<sup>127</sup>” de las tonadillas y los sainetes:

Hechurra barati.  
 Con questo comercio  
 al pais tornar,  
 rico de pesetas  
 que en Madrid ganar.  
 Hechurra barati,  
 retrato di cal  
 que nunca si rompen  
 si enteros estar (*El lance de la naranjera*, José Subirá, *apud* Andioc 1994: 358).

Como ya hemos comentado al hablar del multilingüismo (§ 2.1.2), era frecuente desde el Siglo de Oro caracterizar a los personajes franceses con una mezcla de italiano, francés y español, de la que todavía en el ejemplo anterior se aprecian algunos rasgos.

Todas estas hablas (de negros, de moriscos y de gabachos) procedentes del teatro y la poesía renacentistas tienen puntos en común en muchas de sus manifestaciones, al menos en las más estereotipadas, que hacen pensar en un habla de monstruos con rasgos básicos (falta de conjugación verbal, uso de *mí* o formas similares en lugar de *yo*, confusión en los géneros, confusiones con los verbos *ser* y *estar*), a la que se añaden, en cada caso, los rasgos fonéticos más distintivos.

---

<sup>127</sup> Uno de los términos más usados en la época para designar a los franceses, y que ha llegado al siglo XXI con un valor despectivo.

Lipski (s/f-a: 1) afirma que el habla para o de extranjeros estereotipada implica siempre una noción de inferioridad, y que por eso en la cultura popular los animales parlantes o los humanoides suelen utilizar las versiones locales de esta habla de monstruos. En efecto, los tres colectivos a los que se atribuyó este tipo de habla durante varios siglos en los textos escritos eran observados despectivamente por gran parte de la población española; cuando el propósito no era la burla o el desprecio, se les representaba hablando un español nativo<sup>128</sup>.

Ya en el siglo XIX, en cambio, en la comedia *Un francés en Cartagena* (1843), de Manuel Bretón de los Herreros, no encontramos en la caracterización del personaje francés el uso del infinitivo ni la mezcla con el italiano pero sí permanecen los demás rasgos; además, aparecen calcos sintácticos y léxicos del francés, y todo ello da como resultado una interlengua más verosímil. Así se puede apreciar en este ejemplo:

D. CIPRIANO.-	Querrás, por supuesto, almorzar a la francesa.
GUSTAVO.-	Mí, ya no quiejro ese modo, e si no estoy impojrtuno, dame usted un desayuno todo español, todo, todo.
D. CIPRIANO.-	Te agradezco, por mi vida, tu españolismo. Ahora bien, mandaremos que te den...
GUSTAVO.-	Está clajro: olla podrrida.
D. CIPRIANO.-	(¡Olla podrida... a las diez!)
GUSTAVO.-	Con del choriso e morsilla e garbanso de Castilla e Valdepena e Querés. (...) Y un... ¿Cómo apelan...? Gaspacho con del pemiento y tomata (p. 28).

Como hemos dicho al comienzo de este apartado, nadie ha estudiado el uso de la interlengua en la literatura española a través de sus distintas épocas y uno de nuestros objetivos en este trabajo es hacerlo en el cine español de 1929 a 1960, por lo que apenas podemos ofrecer unas pinceladas, un tanto impresionistas –pues se

---

<sup>128</sup> Todo ello si no resulta cierta la teoría de Russell, a la que hemos aludido en este mismo apartado, de que al menos alguna de estas hablas fueran en realidad una evocación de la L1 del personaje. Probarlo requeriría un estudio extenso que queda fuera del ámbito de nuestro trabajo.

basan únicamente en nuestra experiencia de lector atento a las cuestiones lingüísticas—. Nuestra impresión es que la tónica general ha sido obviar la representación de la interlengua, excepto cuando se ha pretendido dotar al relato de un realismo un tanto costumbrista o cuando se ha buscado el efecto cómico.

Un ejemplo del primer objetivo es el relato “En la guerra” (1909), de Carmen de Burgos, ambientado en Melilla, cuando hablan algunos de los cabileños:

Su mirada se fijaba con cariño en los españoles y repetía a cada momento en mal castellano, a pesar de haberlo cogido con las armas y en campaña:  
–Yo ser amigo... yo amar España... los míos tres mil ir a Madrid a besar pies del rey entregarle fusilas... yo ser amigo... yo ser amigo (p. 194).

Carmen de Burgos recurre en este caso apenas a un par de rasgos: con el uso del infinitivo y un cambio de género, el personaje está caracterizado como perteneciente al grupo de los “monstruos”, de los muy diferentes.

Otros autores, consciente o inconscientemente, introducen mediante el manejo de las distorsiones lingüísticas una dimensión colonial en sus obras, distinguiendo el tratamiento lingüístico de colonizadores y colonizados<sup>129</sup>. Así, por ejemplo, en *El tiempo entre costuras* de María Dueñas, aunque aparecen personajes extranjeros de diferentes países, solamente un personaje es caracterizado por su interlengua. Nada casualmente, este personaje es la criada marroquí, Jamila:

–Siñora Candelaria decir que Jamila volver mañana (...) Siñora Candelaria decir que siñorita Sira mirar estas revistas primero –avisó con voz dulce en su torpe español (p. 169).

Encontramos aquí igualmente el definidor infinitivo, pero también una representación fonética de la confusión entre /e/ e /i/ característica de muchos hablantes de árabe y algo que se usa muchas veces en las ficciones para caracterizar a personas procedentes de países considerados menos desarrollados: hablar de uno mismo en tercera persona<sup>130</sup>.

---

<sup>129</sup> El uso de diferentes tratamientos lingüísticos dentro de una misma obra para establecer contrastes entre diferentes personajes extranjeros es un recurso frecuente en el cine (§ 7.5.3) y es habitual en el cine colonial, precisamente.

<sup>130</sup> Encontramos también este rasgo en películas de nuestro corpus ambientadas en Guinea y en la India (§ 7.4.3).

Por supuesto, también se mantiene hasta nuestros días la dimensión cómica de la interlengua, que es la única razón que explica que, por ejemplo, David Trueba, en su novela *Abierto toda la noche* (1995), haga una imitación un tanto irreal y exagerada de la pronunciación de dos testigos de Jehová que llaman al timbre de una casa:

–¿Está *chu padrue*? –preguntó uno de ellos.

–Soy yo –respondió Matías.

Los dos hombres, de origen inglés, intercambiaron una mirada de incompreensión. El más alto volvió a hablar:

–¿Con quién *podruíamos* hablar? *Truaemos* el mensaje de Dios.

–Ah, entonces al que buscáis es a mi abuelo (...)

–Hola, señor, *probablamanti* no nos *conosca* –dijo John con un acento que trituraba las palabras negándoles sus erres–. Yo soy John y él es Paul. *Truaemos* un *mansaje* para usted y su familia.

–Pues díganme.

–*Dejarué* que sea Paul quien hable.

–Sí, porque usted la verdad es que debería aprender a hablar castellano un poquito mejor.

El más gordo tomó la palabra. Su acento era peor, si cabe.

–Lo *quí quiríamos dicirla*...

–Vaya por Dios, pero si a éste se le entiende menos.

Los tres ejemplos que hemos elegido, diferentes en sus objetivos y en la selección de los rasgos de la interlengua representados, tienen no obstante algo en común, que es la descripción negativa de la interlengua: “mal castellano”, “torpe español”, “accento que trituraba las palabras”, críticas directas que nos hablan de la falta de prestigio de la interlengua y del poco reconocimiento del esfuerzo de quienes adquieren o aprenden nuestra lengua, y que encontraremos también en el cine (§ 5.4.2 y § 7.4.5).

# **PARTE II:**

# **LENGUAS Y CINE**





“En Cinelandia lo que más se aprecia es un buen japonés”  
(*Cinelandia*, Ramón Gómez de la Serna)

La relación entre la(s) lengua(s) y el cine, a pesar de ser tan estrecha, ha recibido poca atención por parte de los investigadores, quizá por hallarse entre dos campos de tradiciones e intereses muy distintos. Desde la lingüística, se percibe el texto cinematográfico como una recreación artificial de la lengua oral y, por lo tanto, poco merecedor de atención. Únicamente desde los estudios relacionados con la traducción (y sus implicaciones en el doblaje y el subtitulado) encontramos una preocupación permanente por la lengua en el cine. Por otro lado, desde la historiografía, la teoría y la crítica cinematográficas, el lenguaje ha sido visto generalmente como un mero apéndice al servicio de otros elementos de la ficción: la fotografía, el montaje, la puesta en escena. Y, en todo caso, se integra como un elemento más en el estudio semiótico del cine. Como dicen Shohat y Stam (1985: 35), “While contemporary theoretical work has concerned itself with film as language, little attention has been directed to the role of language and language difference *within* film”.

En las tres últimas décadas, sin embargo, dos fenómenos sociales han empezado a hacer cambiar esta situación: la globalización y la migración.

En un mundo en el que los productos y las personas, y con ellos las lenguas, se trasladan constantemente de un país a otro, el cine no podía dejar de reflejar esa realidad multilingüe. Además, la propia industria del cine también se ha globalizado, con la inclusión cada vez mayor de actores extranjeros, el aumento de las coproducciones y la creación de productos difíciles de adscribir a una cinematografía nacional<sup>131</sup>. El llamado *cine transnacional*<sup>132</sup> ha avivado el interés por el uso y la

---

<sup>131</sup> Por ejemplo, dos películas relativamente recientes: *Ágora* (2009), del director español Alejandro Amenábar, de producción española, rodada en Malta en inglés con un reparto formado por actores extranjeros; *Babel* (2006), del director mexicano Alejandro González Iñárritu, de producción francesa, estadounidense y mexicana, rodada en Japón, Marruecos, México y Estados Unidos en japonés, árabe, bereber, español, francés y ruso, y con un reparto formado por actores de muy diversos países.

<sup>132</sup> Que tiene revistas dedicadas exclusivamente a él, como *Transnational Cinemas*, publicada por Routledge.

función de las lenguas en las obras cinematográficas (véanse Androutsopoulos 2012a y b; Barnes 2012; Bleichenbacher 2007, 2008a y 2008b; Bürki 2008; Chion 2008; Dwyer 2005; Fleischer 1999; Inigo 2007; Moussaoui 2013; O’Sullivan 2007; Sanaker 2008 y 2010; Tayyara 2014). Estos estudios, que se agrupan en torno a la sociolingüística, la antropología lingüística o al análisis crítico del discurso, fueron precedidos por las investigaciones pioneras de Jane Hill (1995) y Rosina Lippi-Green (1997) en torno a las representaciones del llamado *mock Spanish*<sup>133</sup> y del inglés de las minorías étnicas de Estados Unidos, respectivamente.

Las migraciones, por su parte, han planteado, tanto a los países emisores como a los receptores, retos sociales que el cine de las últimas décadas también ha reflejado. Es el denominado *cine con acento* (“accented cinema”, Naficy 2001), *cine de la diáspora*, *cine de migración*, o *beur cinéma* en Francia, muchas veces dirigido y protagonizado por inmigrantes de segunda generación, y en el que las lenguas suelen desempeñar un papel decisivo. Existen ya algunos trabajos publicados sobre el tratamiento de las lenguas en estas películas (Cantero 2008, Gimeno Ugalde 2014, Komori 2010, Martínez Carazo 2010, Martínez Sierra *et al.* 2010 y Smith 2013, entre otros), aunque son claramente insuficientes, porque, como dice Hamid Naficy (2014:15): “In these films language is never taken for granted. In fact, it is often part of the plot and the self-reflexive agent of narration and identity”.

Pasamos a continuación a trazar una panorámica, inevitable y desafortunadamente centrada en el cine occidental –que es el que mejor conocemos–, de tres aspectos de las relaciones entre lengua(s) y cine. En primer lugar, un aspecto técnico: la transformación del cine mudo en cine sonoro, que implicó enormes cambios en los usos cinematográficos (tanto lingüísticos como no lingüísticos) (§ 3); después, dos cuestiones relacionadas directamente con nuestro tema: el tratamiento del multilingüismo (§ 4) y del habla no nativa en el cine (§ 5).

---

<sup>133</sup> Las palabras del español utilizadas por los estadounidenses para proporcionar un aire cómico a su estilo. Además de palabras, también se recurre a una hispanización morfológica de las palabras del inglés.

### 3. DEL CINE MUDO AL SONORO

Han pasado casi 90 años desde que el cine mudo se convirtió en sonoro, y esa perspectiva hace que tal acontecimiento nos parezca simple y rápido, como si hubiera sido igual que el paso de la televisión analógica a la digital que hemos vivido recientemente. Esto está muy alejado de la realidad, pues el triunfo del cine sonoro significó una auténtica revolución que produjo innumerables cambios en la industria del cine, transformaciones en la técnica y en la actuación, diatribas y polémicas, guerras comerciales y hasta “guerras de lenguas y de acentos”. Durante los primeros años del cine hablado –finales de los años 20 y años 30 del siglo XX-, la lengua se colocó en el centro de la mirada de todos los que participaban del hecho cinematográfico, desde dentro o desde fuera. Merece, pues, la pena revisar esta historia antes de adentrarnos en otros temas.

Dividimos este capítulo en cinco apartados, aunque todos los aspectos están muy relacionados: en primer lugar, revisaremos los aspectos del lenguaje verbal que formaban parte del cine mudo (§ 3.1), para pasar después a los avatares que sufrió el mundo del cine en los primeros tiempos del sonoro (§ 3.2); a continuación, dedicamos un apartado a una de las consecuencias que más nos interesan del paso del cine mudo al sonoro: los enfrentamientos debidos a las lenguas y a los acentos (§ 3.3); seguidamente, hablaremos de las técnicas que se desarrollaron para resolver los problemas lingüísticos, fundamentalmente el subtítulo y el doblaje (§ 3.4); en último lugar, dedicaremos unas páginas a la reflexión sobre los modelos de lengua adoptados por el cine sonoro temprano y su evolución (§ 3.5) .

### 3. 1. La verbalidad del cine mudo

El cine mudo<sup>134</sup> no fue, por lo general, un cine sin lenguaje verbal. Muy pocos años después del “nacimiento oficial” del cine en 1898, se empiezan a utilizar los intertítulos<sup>135</sup> —es decir, los rótulos<sup>136</sup> intercalados entre los fotogramas- para narrar, comentar o incluir diálogos. También se utilizaron de forma comunicativa sus posibilidades gráficas: se destacaban palabras, se fragmentaban o se movían para lograr ciertos efectos expresivos; en la escuela rusa, directores como Serguéi Eisenstein los consideraban parte esencial de sus películas y los aprovechaban gráficamente, usando tipografías distintas, mezclando tamaños de letras y lugares de posición de los textos<sup>137</sup>.

En la prensa española de la época es bastante frecuente, como lo será más tarde con el subtítulo, encontrar quejas relativas a la excesiva verbosidad de los “epigrafistas”<sup>138</sup> españoles. Así, un periodista, en su reseña del pase de la película alemana muda *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) dice:

El tono constantemente gris de la fotografía y la continua interrupción de la acción por los subtítulos, fatigó sin duda a una gran parte del público, predisponiéndole mal para la continuación (...). Los subtítulos de don Manuel Linares Rivas, desdichadamente verbalistas e innecesariamente frecuentes y largos. Toda la emoción de una escena la corta a veces un subtítulo sin otro objeto que el de contarnos... lo que estamos viendo (F.C., *La Vanguardia*, 21 de mayo de 1927, p. 15).

Y, desde las páginas de *ABC*:

Otro abuso que se comete en España está relacionado con la traducción de los epígrafes. El arte mudo requiere pocas palabras, las imprescindibles para explicar cosas que, sin ellas, no podrían entenderse. Nada más. En Norteamérica se ha llegado a un grado de gran perfección en esta materia; los epígrafes de las películas norteamericanas son concisos, expresivos,

---

<sup>134</sup> También llamado *silente*, y, en la época de los comienzos del sonoro, *silencioso*.

<sup>135</sup> La datación difiere según las fuentes: 1901 (Elliott 2003: 117), 1902 (Liepa 2005: 5), 1903 (Fernández 2000: 217) y 1907-1908 (Izard 1997: 167).

<sup>136</sup> Durante varias décadas, *rótulos*, *didascalias*, *carteles*, *letreros*, *explicaciones*, *subtítulos* y *epígrafes* fueron los nombres usados para los intertítulos.

<sup>137</sup> Otros grandes directores, sin embargo, como el alemán Friedrich Wilhelm Murnau, los rechazaban de plano, considerando que el cine debía ser solamente lenguaje visual y que su esencia residía en transmitirlo todo mediante las imágenes y la relación entre ellas.

<sup>138</sup> *Rotulistas*, *rotuladores*, *titulistas* y *letreristas* eran otros nombres que se daban a los redactores de los intertítulos, y también del subtítulo que llegó más tarde.

tersos y, cuando conviene, extraordinariamente cómicos. Estas cualidades se conservan, naturalmente, en países de habla inglesa; pero en España las he visto desperdiciadas en forma increíble por señores que deben ganarse la vida cobrando a tanto la línea de las correspondientes traducciones. Llegan hasta el punto de describir extensamente escenas que un minuto después van a ser reproducidas ante nuestros ojos, y para empeorar las cosas, sus letreros quedan largo rato en la pantalla (Luis Antonio Bolín, Londres, agosto de 1928, *ABC* Madrid, 29 de septiembre de 1928, p. 13).

Todavía en 1931, cuando ya no se hacía cine mudo pero se veían películas mudas (§ 3.2), Tomás Navarro Tomás, en su intervención en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, decía sobre los “títulos”:

El rotulado y explicación de las películas mudas, (...) con ser trabajo aparentemente fácil y de poca cuantía, no deja de prestarse a numerosos tropiezos. Unas veces es la impropiedad y torpeza de la redacción, debidas a falta de dominio y habilidad en el manejo del idioma. Otras veces, es la huella manifiesta de un original extranjero no bien traducido. En ocasiones es el uso inoportuno de expresiones y giros, que dan a la explicación un aire vulgar y chabacano. En otros casos es el empleo de tecnicismos oscuros o de términos rebuscados y pedantes.

Aparte de estas faltas elementales de cultura, tacto o estilo, demasiado frecuentes en la rotulación de las películas, se dan otras (...) Tales son, por ejemplo, la intercalación excesiva de rótulos (...); la intercalación de textos prolijos que, por exceder de la capacidad de la pantalla, requieren a veces la marcha rotativa de la plana (...), el exceso de literatura humorística o sentimental, que da lugar a que en ocasiones las figuras y la acción vengan a aparecer como mero pretexto para el lucimiento del rotulador (...). La intervención del rotulador debe reducirse a lo más estrictamente necesario” (*ABC*, 14 de octubre de 1931, p. 10).

Además de los intertítulos, existía –y sigue existiendo en el cine sonoro– el lenguaje escrito que podemos llamar *endógeno*, porque forma parte de la propia película: carteles, cartas, sobres de envíos, etc., que son elementos narrativos fundamentales a veces para la comprensión de las imágenes<sup>139</sup>. Es interesante observar que algunos textos escritos, tanto diegéticos como extradiegéticos, muestran una preocupación por la verosimilitud lingüística: podemos encontrar

---

<sup>139</sup> Izard (1997: 168) recoge un ejemplo del cine mudo español: en el cortometraje *Cerveza gratis* (Fructuós Gelabert, 1907), un hombre se toma una cerveza en un quiosco, pero no tiene dinero para pagar, y el propietario le pega una paliza. El cliente, sin que el dueño le vea, cuelga un cartel en el quiosco que dice: “Cerveza gratis”, y a continuación una multitud invade el quiosco.

representaciones del multilingüismo (§ 4.1.1) y del habla de no nativos (§ 5), así como de otro tipo de cuestiones relacionadas con la pronunciación o con la escritura<sup>140</sup>.

Por otra parte, y aunque fue una tendencia minoritaria, se hicieron películas mudas que jugaban con la representación del lenguaje verbal oral silente. Por ejemplo, el director alemán Ernst Lubitsch, en algunas comedias de los años 20 del siglo XX, utilizó la habilidad de los espectadores para leer los labios de los personajes de la pantalla, a veces para crear un efecto cómico (Rossholm 2006: 81). Asimismo, la representación visual del proceso de escritura era un modo de transmitir información sobre la acción y también sobre los personajes (Rossholm 2006: 95).

Existió también durante un tiempo, y fue bastante popular en muchos países en las dos primeras décadas del siglo XX, la figura del *explicador*<sup>141</sup>, que convivió muchas veces con los intertítulos. En muchos lugares del mundo que tenían una alta tasa de analfabetismo, este comentarista facilitaba la comprensión de las imágenes, que, sobre todo en la fase llamada del cine primitivo (desde sus orígenes hasta 1907 aproximadamente), no eran muchas veces fáciles de interpretar para el público:

El cine constituía una forma narrativa tan nueva e insólita que la inmensa mayoría del público no acertaba a comprender lo que veía en la pantalla ni a establecer una relación entre los hechos (Luis Buñuel, recordando su niñez, en *Mi último suspiro*, 1982, Barcelona, Plaza & Janés, p. 37) (*apud* Fernández 2000: 218).

Parece ser que el “lenguaje universal” del cine pasaba por el tamiz de la interpretación propia del explicador, que además de explicar, anticipaba, comentaba, a veces parodiaba y, sobre todo, “nacionalizaba” el relato adaptándolo a los gustos de su público (Fernández 2000: 224-227). En España, en concreto, muchos

---

<sup>140</sup> Por ejemplo, en el cortometraje *El turco de Ginette* (*Le Turco de Ginette*, Francia, director desconocido, 1915), se refleja la falta de corrección ortográfica propia de los niños en una carta que la protagonista, Ginette, le envía a un soldado: *Mon cher Turcan, Vous êtes un grantomme, je vous aime bien de vous battre pour nous. Je vous envoi un paqué et ma poupé préféré, elle s'apèle Luzon. Quant vous viendré à Paris, vené me voire. Ginette Larnot.*

<sup>141</sup> Sobre la figura del explicador en España, poco conocida y documentada debido al carácter totalmente oral de su tarea, y sus conexiones con otras tradiciones del relato oral y visual, véanse Ávila (1997a: 49-56), Fernández (2000) y Sánchez Salas (1998).

explicadores hacían bastante más que explicar lo que estaba sucediendo en la pantalla<sup>142</sup>:

Reflejábase en la pantalla una movilidad confusa, de parpadeo, que precisaba para su comprensión unas palabras aclaratorias, y como éstas no debían ofrecerse escritas –para no fatigar demasiado la vista del público–, antes que los rótulos surgieron los explicadores de películas, curiosos y pintorescos tipos adiestrados en los pregones de ferias y verbenas, cuya misión cardinal era exagerar, con mayor o menor gracia, y con la cambiante entonación de su voz, las distintas peripecias fílmicas; y así, por obra de este acompañamiento verbal, lo dramático aumentaba de grado, se hacía truculento, aunque a veces, para los espectadores certeros, resultase contrariamente cómico, hilarante (Luis Gómez Mesa, *ABC Sevilla*, 5 de marzo de 1936, p. 15).

En todo caso, el explicador cumplía una función necesaria:

A veces, en los tiempos primeros, un “voceador” con buenos pulmones y en ocasiones buen humor, glosaba la acción con sus comentarios de modo harto pintoresco. Como los medios de expresión del nuevo arte no habían llegado al punto de refinamiento y eficacia con que hoy se cuenta, la palabra del “voceador” no resultaba del todo superflua para hacer penetrar el argumento en las molleras, no muy sutiles, de aquellos públicos rudos, de capacidad menos que modesta (Felipe Centeno, *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1927, p. 20).

En Estados Unidos, en las grandes salas de cine de principios del siglo XX, no había un solo explicador, sino compañías de actores, de entre dos y cinco miembros generalmente, que leían los intertítulos, o a veces incluso improvisaban diálogos, de forma sincronizada con la actuación en la pantalla (Izard 1997: 167). También un director español, Fructuós Gelabert, hizo algo similar que podría considerarse un precedente del doblaje (Ávila 1997a: 55): en 1908 filmó un cortometraje cómico, *Los competidores*, que fue interpretado por varios explicadores y artistas, a los que pidió que evitaran los gestos exagerados que normalmente hacían para reforzar el sentido de la acción de la película y que pronunciaran claramente y sin aspavientos un texto que él había escrito previamente.

---

<sup>142</sup> Exactamente lo mismo ocurría en lugares entonces muy remotos, como China. Especialmente cuando se trataba de películas extranjeras, había un explicador que “traducía” los textos y las imágenes. Sus comentarios a veces estaban muy alejados de lo que las imágenes querían decir y con frecuencia servía como mediador entre los puntos de vista extranjeros y los gustos locales (Liepa 2008: 342-343).

La importancia de los explicadores fue decreciendo en el llamado *periodo clásico* del cine mudo (con un periodo de transición entre 1907 y 1917 aproximadamente, para pasar a partir de 1918 al periodo clásico pleno) a causa de la conjunción de varios factores: el mayor uso de intertítulos, unos montajes más orientados a mantener el orden de la narración y una mayor conciencia de la necesidad del *raccord* o continuidad cinematográfica<sup>143</sup>.

El primero de los elementos cinematográficos verbales a los que nos hemos referido, el uso de los intertítulos, no suponía un gran reto para la internacionalización de las películas, aunque, cuando se quería distribuir una película en otro país con otra lengua y con otra cultura, había que hacer, naturalmente, algún cambio, y a veces algún tipo de adaptación. Liepa (2008:300) habla del proceso de adaptación (*vernacularization*) que se podía dar en la traducción de los intertítulos: cambios intencionados del texto para adecuarse a las normas culturales o a las ideologías, incluso cambiando nombres de lugares y personajes; inclusión de elementos que no estaban presentes en los intertítulos originales y también lo contrario, eliminación de texto o de elementos presentes en el texto; finalmente, también se daba con frecuencia la atribución de un habla local (regional, étnica, etc.) a los personajes. Aun así, y a pesar de que, a medida que el cine se fue haciendo cada vez más narrativo y requiriendo más diálogos, la traducción de los intertítulos se hizo más compleja, había cierta facilidad en la difusión internacional del cine que hizo concebir la idea del séptimo arte como un lenguaje universal. En cuanto al segundo elemento, los carteles u otros elementos escritos que formaban parte de la acción, tampoco suponía, en la gran mayoría de los casos, un gran problema sustituir el fotograma o poner un sobretítulo con la traducción. Por último, tampoco era impedimento ninguno para la internacionalización la existencia de los explicadores, ajenos a la creación y la producción de la película y no siempre presentes en todas las salas.

---

<sup>143</sup> En algunas zonas del mundo, sin embargo, se mantuvo durante más tiempo, por ejemplo en África, hasta mediados del siglo XX.



La gran industria filmica creada en poco tiempo en Estados Unidos<sup>144</sup> se benefició enormemente de la existencia de este cine mudo “universal”, fácilmente exportable a pesar de que, desde los orígenes del cine, existieran diferencias técnicas según las diferentes zonas del mundo<sup>145</sup>. Las películas estadounidenses llegaron hasta mercados impensables:

¿Sabe usted que la película americana produce más en China que en ningún otro país? (traducción de las palabras del director y productor estadounidense Douglas Fairbanks en una entrevista, *ABC* Madrid, 17 de noviembre de 1929).

Durante los años 20 del siglo XX, a Estados Unidos, y sobre todo a los estudios de Hollywood<sup>146</sup>, llegaron trabajadores del cine de todo el mundo, principalmente europeos, atraídos por la potente industria cinematográfica. Las lenguas no suponían ningún inconveniente:

Ocho distintos idiomas se oían en un escenario en que se estaba, hace poco, filmando una película. Esto viene a ser algo así como una moderna Torre de Babel, con la diferencia de que todo el mundo se entendió y de que la confusión de lenguas no impidió completar la obra comenzada (...) Esto fue lo que ocurrió al filmar la última película de Pola Negri, para la Paramount, titulada “Hotel Imperial” (...) Aunque filmada en América “Hotel Imperial” es una película de ambiente europeo. Europeo es el tema y europeos son los artistas que caracterizan los papeles más importantes en ella. Ocho idiomas distintos representan en el reparto ocho nacionalidades diversas: francés, español, italiano, ruso, judío, alemán, húngaro e inglés (...). El director es alemán, alemán es el productor y casi todos los artistas son europeos a excepción de James Hall, el único americano que caracteriza un papel de importancia en la obra. Los “extras” son también europeos, la mayoría rusos y húngaros y algunos españoles e italianos (...) Llegando a la conclusión de que, para filmar películas buenas, no es necesario que los artistas hablen el mismo idioma. Por lo que se ve en el cine no ocurre lo que con la Torre de Babel (*La Vanguardia*, 16 de marzo de 1927, p. 16).

---

<sup>144</sup> País también llamado, con sorna y desprecio, *Yanquilandia* por los críticos de cine desde periódicos como *ABC*.

<sup>145</sup> En realidad, esta universalidad no era tal desde los famosos *panoramas* de los hermanos Lumière. Vasey (1997) ofrece numerosísimos ejemplos de las transformaciones –no solamente lingüísticas– a las que eran sometidas en Estados Unidos las películas mudas antes de su exportación. Por ejemplo, habla de la *rusificación del villano*, que consistía en convertir al villano original en un personaje de nacionalidad rusa cuando en la versión original era, por ejemplo, francés, y la película se iba a exportar a Francia (Vasey 1997: 59).

<sup>146</sup> Llamado también *Cinelandia* en la prensa de la época. Así titula también una obra suya de 1923 Ramón Gómez de la Serna.

Mientras tanto, en Europa, las posibilidades del cine mudo como arte de comprensión universal animaron a la colaboración entre muchos profesionales de diversos países europeos, que querían, por un lado, contrarrestar la pujanza del cine americano y, por otro, construir un cine europeo que brillara con luz propia, dentro y fuera de Europa. Se celebraron congresos europeos sobre cine y se hicieron numerosas coproducciones, pero, por una parte, las medidas económicas proteccionistas de muchos estados europeos que querían promocionar y proteger sus emergentes cines nacionales, y por otra, el hecho de que las películas que reafirmaban los diferentes estereotipos nacionales fueran las de mayor aceptación entre el público, mermaron las posibilidades de un verdadero *cine europeo* de proyección internacional (Higson 2010).

### 3. 2. La torre de Babel: el cine sonoro

A finales de los años 20 del siglo XX irrumpe con enorme fuerza el cine sonoro<sup>147</sup>. La primera película de ficción hablada con sonido sincronizado que se vio en las pantallas cinematográficas fue *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crossland, 1927)<sup>148</sup>, en la que el protagonista tararea canciones y habla en dos ocasiones al público. Se estrenó en Europa en 1928, y en España en 1929. A lo largo de los últimos años de la década, la mayor parte de las cinematografías europeas comenzó a incorporarse al cine sonoro. En España, la primera película sonora fue *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), una comedia que solamente pudo exhibirse una vez en Burgos, en una instalación ambulante, debido a problemas de compatibilidad técnica del sistema con el que se rodó (Gubern 1977: 17). Tres años

---

<sup>147</sup> También llamado *parlante*, *hablado* y *dialogado* en los primeros años.

<sup>148</sup> Esta no fue, sin embargo, la primera obra fílmica sonora, puesto que hubo diversos ensayos previos que no terminaron de fructificar por problemas de calidad técnica del sonido y por el poco interés de los empresarios en la época de apogeo del cine mudo (Herrera Navarro 2005: 47-48). Asimismo, desde 1923 diversas compañías norteamericanas hacían documentales con sonidos y cortos musicales —en algunos de los cuales participaron Concha Piquer y Raquel Meller— y algunas películas en las que se oían voces que funcionaban como efectos sonoros más que como diálogos. Incluso en España, en 1926, se exhibió una filmación sonora de un parlamento de Armand Guerra, el futuro director de la película sonora *Carne de fieras* (1936), en el Teatro Lírico de Valencia (Gubern 1993: 7).

después de la proyección de la primera película sonora, se había producido ya un cambio fulminante: en 1930, la producción de cine mudo había descendido vertiginosamente en la mayor parte de los países<sup>149</sup>.

Esta incorporación del lenguaje oral al cine supuso enormes cambios, tanto en la industria como en los aspectos creativos –por ejemplo, con el aumento de las comedias musicales y de las adaptaciones de obras teatrales-, y desafió la visión del cine como arte transnacional. El lenguaje verbal pasó, pues, a un primer plano de atención.

Algunos defensores del cine como lenguaje transnacional llegaron a sugerir la utilización del esperanto u otro idioma inventado para perpetuar la universalidad de las películas (Rossholm 2006: 53)<sup>150</sup>. El director de la Metro Goldwyn Mayer, Fred Niblo, propuso también usar el esperanto (*Blanco y Negro*, 20 de enero de 1929, p. 33), aunque en su caso se trataba de una propuesta con fines comerciales, debida a los quebraderos de cabeza que el uso de las lenguas en el cine sonoro proporcionó.

No todo el mundo aceptó de buen grado la llegada de la voz al cine. Las preferencias entre cine mudo y cine sonoro llenaron miles de páginas de revistas y periódicos del mundo entero. Se esgrimieron muchos argumentos contra el cine hablado, como la probable irrelevancia de los diálogos o la posible mala traducción de los subtítulos o del doblaje:

(...) la atracción principal del arte cinematográfico reside en la facilidad con que triunfa contra su mudez. Viene a ser un *tour de force* constante, y tan admirable en ocasiones, que por sí sola basta para conseguir nuestra aprobación y desatar nuestro aplauso.

Por todo lo cual soy uno de los que desaprueban totalmente el intento que hoy se hace para suprimir la mudez del cine. Mediante inventos que en sí mismo son, sin duda, asombrosos, se trata de anular, en resumidas cuentas, esa excepcional virtud del cine, la de estar al alcance de todos los

---

<sup>149</sup> En algunos países la transición al cine sonoro fue un poco más lenta. Así, la última película soviética muda es de 1934, y en Japón el sonoro no se impone hasta 1936. Todo esto con la salvedad de que esporádicamente se sigan produciendo películas mudas, como ocurrió recientemente con *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011), ganadora de cinco Oscars, y *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), que recibió diez premios Goya.

<sup>150</sup> La utilización del esperanto en el cine, para películas completas, no se llegó a hacer realidad hasta 1964, con la película *Angoroj*, de Jacques-Louis Mahé, pero Charles Chaplin, enemigo acérrimo del cine sonoro durante mucho tiempo, incluyó carteles en esperanto que formaban parte de la trama en *El gran dictador* (1940).

pueblos y razas del mundo. Hay que sentirse animado del mayor optimismo para creer que las palabras que se pongan en boca de los actores cinematográficos podrán pasar de ser, en la casi totalidad de los casos, unas lamentables paparruchas. Si tan pobres son las traducciones que actualmente se hacen de los epígrafes, ¿cómo serán las que se hagan de obras completas y, por añadidura, malas? ¿Y la dicción de los artistas y el buen gusto de los autores? (“La atracción del *cine*. El secreto del éxito”, Luis Antonio Bolín, Londres, julio de 1928, *ABC* Madrid, 1 de agosto de 1928, p. 14).

Otra gran preocupación que causó el cine sonoro fue la suerte que correrían algunas estrellas de cine que trabajaban en Estados Unidos pero eran extranjeras, a causa de su acento. Un periodista de *La Vanguardia* lamenta la situación, desconocedor de que ya existía el doblaje –al que apunta en el último párrafo– aunque aún no se utilizaba de forma generalizada:

(...) el problema grave subsiste más terriblemente para los actores extranjeros. ¿Qué será de Greta Garbo, la maravillosa trágica sueca, el día en que sus productores decidan, como ya lo están haciendo casi todos los talleres, producir solamente cintas habladas en inglés? Aquella actriz posee una pronunciación “quebrada” y un acento diverso que no le permitiría interpretar sino papeles de extranjera en tierra americana. No es imposible que esto pueda hacerse, pero queda aún el realizar la experiencia de ver si el público norteamericano soporta a una gran actriz trágica hablando su idioma en forma extraña, y si esa pronunciación pintoresca no mueve a risa a las masas populares en los momentos más dolorosos a la acción. Y lo probable, lo lógico es que así ocurra. No hace muchos días nos tocó en suerte ver una actualidad de Fox con “movietone”, en la cual el heroico mariscal Foch, recién fallecido, pronunciaba unas cortas frases en francés. El público sabía muy bien que se trataba de un héroe (...), y sin embargo el solo énfasis de la frase incomprensible movió a risa, y luego a una carcajada sonora, a toda la concurrencia del teatro.

Es de esperar, sin embargo, que Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount y algunos otros talleres que poseen en su elenco un buen grupo de artistas extranjeros, darán a cada uno de ellos por lo menos una oportunidad para probar, en una cinta hablada, la opinión del público. Si éste soporta los acentos extranjeros de cada uno, es posible que permanezcan en Hollywood, si bien será muy monótono el hecho de colocarles siempre en temas en los cuales interpreten a europeos recién llegados a los Estados Unidos. Jamás podrá Greta Garbo volver a ser noble dama inglesa ni actriz de Francia, ni podrá Jannings encarnar un emperador o un zar ruso. Ambos, para el público norteamericano, deberían, en cintas habladas, hablar inglés correctísimo, ya que se supone que ese idioma es como la traducción del que hablaron en el momento en que aquel tema ocurrió. ¡Pero qué decepción sería ver a un Pablo de Rusia pronunciando el inglés de una manera apenas legible, mientras el resto de sus súbditos –actores norteamericanos en su mayoría– lo pronuncian de una manera correctísima! (...) Si el cine hablado sigue su marcha ascendente de popularidad indudable, nuevos nombres aparecerán

sobre la pantalla, borrando en forma total a los antiguos. Greta Garbo deberá regresar a su Suecia querida, y allá filmará, posiblemente, películas en su idioma materno, que por esa misma causa no podrán circular por el resto del mundo.

Emil Jannings volverá a Alemania; y allá en la UFA, su potente voz de trágico resonará magnífica ante los micrófonos, en su idioma natural (...) a no ser que muy pronto se descubra la manera de sincronizar la voz en forma tal que el diálogo en español y pronunciado por otra persona parezca ser emitido por los labios de este y otros actores igualmente famosos (*La Vanguardia*, 2 de junio de 1929, p. 22).

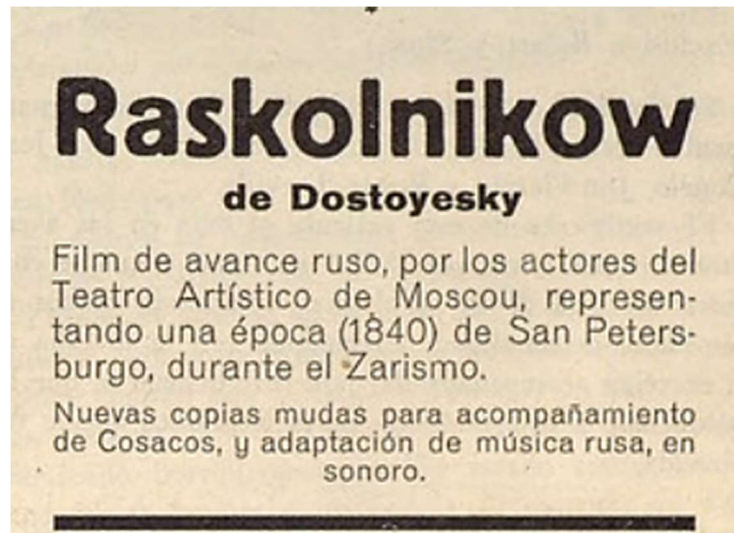
Igualmente, la posibilidad – o necesidad- de elegir un idioma para el cine creó polémicas sobre el bilingüismo, especialmente intensas en los países o regiones bilingües. Así, por ejemplo, en Francia hubo un gran debate sobre si las películas alemanas habladas (en alemán) debían pagar en Alsacia-Lorena la tasa que pagaban las películas habladas en idiomas extranjeros, dado que se trataba de una región con germanohablantes. Finalmente, el gobierno francés decidió imponer la tasa, de modo que la minoría de germanófonos de la región se acercase más al idioma oficial de toda Francia (Rossholm 2006: 64), cumpliendo así el cine un papel “educativo”.

A finales de los años 20, en conclusión, el panorama era incierto para la industria cinematográfica, que veía en peligro sus posibilidades de difusión debido a las barreras idiomáticas. Y rápidamente hubo que pasar a la acción. Los estudios norteamericanos (excepto la RKO) llegaron pronto a ponerse de acuerdo para compartir una única tecnología para las películas sonoras<sup>151</sup>, lo que consolidó su monopolio mundial. Los países europeos tardaron un poco más en adaptarse a la novedad, pues suponía grandes desembolsos y una completa revolución técnica. La producción de películas mudas fue descendiendo, en un momento en que el cine se había constituido en uno de los entretenimientos favoritos de todo tipo de público y había favorecido la creación de una extensa red de miles de salas para la exhibición cinematográfica. Entre los años 1928 y 1933, las soluciones para nutrir esta demanda fueron variopintas.

---

<sup>151</sup> En el lenguaje de la época, las *talkies* o los *talkies*, pues el uso del género con este anglicismo es vacilante, seguramente en correspondencia con las películas y los films.

En primer lugar, el cine mudo siguió proyectándose en las pantallas europeas durante todos estos años. Así se puede comprobar en los anuncios de películas insertos en las publicaciones de la época, como este de 1931:



*Arte y cinematografía*, 367, noviembre de 1931, p. 29

En los primeros momentos, se importaron de Estados Unidos películas en inglés, sin subtítulos ni doblaje. Encontramos entre crítica y público reacciones para todos los gustos, predominando, eso sí, las negativas:

En España, y principalmente en Madrid, hay aún muchos descontentos con el nuevo procedimiento cinematográfico, debido en gran parte a la falta de películas editadas en castellano (...) Actualmente se proyectan películas sonoras en inglés, dada la razón de que hasta el momento presente no ha habido otras ("El cine sonoro", *ABC*, 5 de diciembre de 1929, edición de la mañana, p. 31).

Las películas habladas en inglés se defienden entre nuestro público por la belleza de la música, la suntuosidad de la presentación, la movilidad de sus escenas (...) y el acierto de sus intérpretes. Si el diálogo absorbe totalmente la película; si los números de música no son lo suficientemente fáciles y pegadizos para hacerse perdonar su letra en un idioma desconocido; si los escenarios sirven únicamente de fondo, para sobre ellos deslizar lentamente unos parlamentos interminables, el interés de la película desaparece por completo ("Tacones en punta", *ABC Madrid*, 25 de junio de 1930, p. 11).

(...) en el cine del Callao, donde, con ocasión de la película *Anna Christie*, tuvo que intervenir la autoridad para retirar un *film* de aquella pantalla: tal era el escándalo que provocaba a diario la indignación justa del público (...) *Anna Christie* está hablada totalmente en inglés, y, aunque es una magnífica

creación de Greta Garbo, no hay auditorio que soporte pacientemente un diálogo ininterrumpido en la pantalla, sin ninguna acción dramática. Y en un idioma extraño. A pesar de la actitud del público, la Empresa del Callao se veía obligada a seguir proyectando un *film* que, además, es inmoral y poco adecuado para su público aristocrático (T., “Los abusos yanquis y la crítica”, *ABC Sevilla*, 2 de diciembre de 1930, p. 10).<sup>152</sup>

Fuera de los Estados Unidos, las grandes, medianas y pequeñas cinematografías se hicieron más nacionales y menos competitivas económicamente, pues prácticamente desde el principio se asumió la identificación de *cine nacional* con *cine en el idioma nacional*. Así, el cine europeo se fragmentó aún más. Y las cinematografías no consolidadas industrialmente, como la española, durante unos años casi se paralizaron, pero aquellas que disponían de una base industrial –como Francia– tuvieron un repunte en la producción de películas, precisamente para surtir la demanda de películas sonoras en sus lenguas nacionales. Asimismo, experimentó un notable auge el cine alemán, que se convirtió en la primera industria cinematográfica europea.

Pronto llegaron a España las películas francesas en su versión original o bien películas estadounidenses en su versión francesa, normalmente “rotuladas” al estilo del cine mudo<sup>153</sup>:

*El espectro verde*, producción Metro-Goldwyn-Mayer, es un interesante film que mantiene viva la atención del público desde las primeras hasta las últimas escenas. (...) Aunque la parte sonora de la película está limitada al diálogo en francés, y el espectador que desconoce el idioma de Doumer sólo puede seguir la trama por los epígrafes muy extractados que aparecen al pie

---

<sup>152</sup> Las reacciones negativas ante las películas en inglés no se dieron, por supuesto, únicamente en España: “En un gran music-hall parisién, transformado ahora en sala cinematográfica, se ha suscitado un escándalo al proyectarse por primera vez una película americana sonora. Los personajes se producían en inglés, o en ese idioma parecido al inglés, que hablan los yanquis. Y como el público no los entendía, promovió un alboroto de índole tal, que hizo precisa la intervención de las autoridades policíacas. He ahí un caso en que el nacionalismo francés está plenamente justificado.” (Juan Pujol, “Imperialismo y cinematógrafo”, *ABC Madrid*, 9 de enero de 1930, p. 10); “La présentation du court métrage de la compagnie Tiffany-Stahl, *New Orleans*, au Clichy Palace, cinéma indépendant, a provoqué des troubles dus à la partie anti-américaine du public. Les gendarmes furent appelés à cause des cris : “ça suffit avec l’anglais”. La foule parisienne était indignée par les dialogues en anglais dans ce film » (“France’s Anti-Us Spasm: feeling Flames in Paris Again”, *Variety*, 6 de noviembre 1929, p. 5; *apud* Barnier 2013).

<sup>153</sup> El cine alemán sonoro, por su parte, llegaba en versión original, con o sin títulos explicativos, a las pantallas de los países próximos a Alemania, como por ejemplo Checoslovaquia. Cuando se estrenó en este país la película *Der unsterbliche Lump* (1930, Gustav Ucicky y Joe May), las manifestaciones de protesta fueron de tal magnitud que el gobierno prohibió temporalmente las películas en alemán (Dibbets 1996: 216).

de la fotografía, la fuerza emotiva del argumento es tanta, que consigue sugestionar al espectador y horrorizarle con sus escenas melodramáticas (“El espectro verde”, *ABC Sevilla*, 18 de junio de 1931, p. 15).



*ABC Madrid*, 25 de febrero de 1931, p. 15

Para evitar estos problemas, en ocasiones se optó por “enmudecer” total o parcialmente la película sonora y ofrecer, a cambio, títulos explicativos<sup>154</sup>:

El manoseado argumento se ofrece envuelto en una serie de escenas absurdas que se desarrollan con una lentitud pasmosa. Porque *Sublime sacrificio* adolece del mismo inevitable defecto de todas las *talkies* inglesas<sup>155</sup> a las cuales han suprimido el diálogo: sus escenas son interminables. Mas es lo cierto, que en los pocos pasajes que ha conservado dicho diálogo en inglés, hemos podido comprobar que es preferible presenciar dilatadas escenas, solamente subrayadas por un fondo musical, a oír hablar continuamente en

<sup>154</sup> A veces no se quitaba el sonido simplemente, sino que durante el rodaje de cada escena se iba rodando la versión parlante, y a continuación la versión muda a la que luego añadirían los *títulos explicativos*: “Warner Brothers, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, Universal, Artistas Unidos y algunos otros, realizan esta labor, filmándose, en seguida de cada trozo con diálogos, la misma escena en forma silenciosa, a fin de tener una actuación apropiada a los títulos, pues usar el mismo negativo parlante donde la mímica es muy grande, produciría copias terriblemente aburridoras. Estas copias con títulos están destinadas al extranjero” (*La Vanguardia*, 6 de octubre de 1929, p. 18)

<sup>155</sup> Esta película no es inglesa, sino estadounidense.



un idioma desconocido (Julio Carmona, “Sublime sacrificio”, *ABC Madrid*, 1 de julio de 1931, p. 15).

Otra modalidad que usaron las grandes productoras de cine, ante la posible pérdida de mercados lingüísticos, fueron las *versiones múltiples* o *versiones multilingües*<sup>156</sup>, películas rodadas varias veces, generalmente en los mismos escenarios y con los mismos vestuarios –aunque en ocasiones se hacían adaptaciones en estos elementos-, a veces con los mismos actores y a veces con diferentes repartos<sup>157</sup>. Así, se rodaron a finales de los años 20 y principios de los 30 películas con versiones en inglés, francés, italiano, alemán, español, etc.<sup>158</sup>

Este método fue inventado y probado por primera vez en Gran Bretaña en 1929 por la productora British International Pictures, con la película *Atlantic* (Ewald André Dupont, 1929), que se produjo en alemán e inglés, y más tarde en francés. Pero su práctica se llevó a cabo sobre todo en los diferentes estudios de Nueva York y Hollywood y en los estudios de la Paramount en Joinville (París). Estos grandes estudios reunieron a actores, directores y técnicos de toda Europa y de América. Eran espacios cerrados en los que las lenguas y las culturas se mezclaban, con el objetivo de superar las barreras lingüísticas creadas por el cine sonoro. Eran, por una parte, según Rossholm (2006: 125) heterotopías lingüísticas, y por otra, la encarnación de la torre de Babel:

Lois Mercaton y René Hervil están ultimando la película francoinglesa *En la Villa Rosa*. Las escenas que realizan por el día los directores franceses las repite por la noche Leslie Hisscott, encargado de la versión inglesa del *film*. Las *estrellas* francesas son Simone Vandy y Hélène Manson; Norah Baring y Violet Farebrother, las inglesas (*ABC Madrid*, 4 de diciembre de 1929, p. 10).

Era frecuente que fuesen los mismos actores los que hablaban en los diferentes idiomas. Había actores famosos que hablaban varias lenguas y actuaban

---

<sup>156</sup> En la bibliografía especializada, especialmente la anglosajona, suelen referirse a estas películas como las *MLV* (*multi-language versions*).

<sup>157</sup> La primera versión al español, y, según la base de datos *IMDb*, la primera película que se hizo en Estados Unidos en una lengua extranjera fue *Sombras de gloria* (Andrew L. Stone y Fernando C. Tamayo, 1930).

<sup>158</sup> En 1930, cada gran estudio norteamericano tenía al menos veinte “departamentos lingüísticos” para rodar versiones en las diferentes lenguas (Andrés Aguayo, “Los primeros españoles de Hollywood”, *El País*, 5 de febrero de 2012). Asimismo, en los estudios de Joinville-le-Pont se rodaron versiones en catorce idiomas (Gubern 1993: 18-19).

en las diferentes versiones<sup>159</sup>. Una idea repetida en la época fue la necesidad que tenían los actores de aprender idiomas, como dice el actor Adolphe Menjou, incluso teniendo en cuenta la posibilidad del doblaje y el subtítulo:

Menjou, que posee cuatro o cinco idiomas (...), opina que los actores del cinema norteamericano deben dedicarse inmediatamente al estudio de las lenguas más difundidas. "Los franceses, alemanes, españoles y chinos –dice– no se conformarán con esta substitución de sus idiomas respectivos sincronizados por el nuevo procedimiento [se refiere al doblaje]. La trampa será descubierta. Los espectadores extranjeros notarán en seguida que los labios de su actor favorito no *pronuncian* precisamente las palabras que el altavoz hace llegar hasta ellos (...)" Tampoco cree en el éxito de los *talkies* actuales en países extranjeros. "Ya hemos visto (...) en las cintas habladas que se han proyectado en Francia la imprescindible necesidad de que lleven al pie de los fotogramas la traducción del diálogo. ¿Qué se adelanta? Estropear los *films* al someterlos a estas operaciones. El público no puede leer los rótulos y seguir al mismo tiempo la acción de la obra. Así se explican las protestas con que son recibidas las películas de la nueva modalidad. Si no se hablan perfectamente los idiomas –termina Menjou–, desaparecerá la universalidad del *cinema*, y entonces aumentará en cada país la demanda del *film* nacional" (ABC Madrid, 27 de noviembre de 1929, p. 10).

Son numerosas las noticias relacionadas con el aprendizaje de idiomas por parte de los actores, tantas que en ABC (14 de febrero de 1930, p. 12) se ironiza sobre el tema:



EL IDIOMA ESPAÑOL EN CINELANDIA

Caifás, el famoso "astro" canino de "La pandilla", abriga serios temores de quedarse sin contrato con el advenimiento de las películas en idiomas extranjeros. Con este motivo se dedica fervorosamente a aprender español bajo la hábil dirección de Laura Peralta, reputada profesora del ambicionado idioma en los estudios californianos.

ABC Madrid, 14 de febrero de 1930, p. 12

<sup>159</sup> Lilian Harvey, Jan Kiepura, Greta Garbo y Marlene Dietrich fueron algunos de ellos.

Muchos actores no hablaban otras lenguas, pero aprendían su papel fonéticamente aunque no entendieran lo que estaban diciendo<sup>160</sup>, como es el caso de Stan Laurel y Oliver Hardy, más conocidos en España como “el Gordo y el Flaco” (estadounidense el primero y británico el segundo), que hicieron ellos mismos las versiones de sus películas al alemán, el español y el italiano, o de Buster Keaton cuando hablaba español o francés en la versión de sus películas a esas lenguas<sup>161</sup>. El trabajo era duro:

En Berlín, actores del prestigio de Willy Frich se vieron obligados a soportar una tortura diaria en rodajes como *Rapsodia húngara*, en el que después de cada toma en alemán el actor debía repasar con una seca profesora el mismo diálogo en inglés. En el plató se multiplicaban las pizarras de «apuntador» escritas en un extraño inglés adaptado a la fonética alemana (Berriatúa 1993: 58-59).

Y los resultados fueron en ocasiones muy criticados, aunque, dependiendo del género, el acento extranjero y la extraña prosodia podían acentuar la comicidad. Sobre la primera película en castellano hecha en Estados Unidos, *Sombras de Gloria* (Andrew L. Stone y Fernando C. Tamayo, 1930), se dice en una reseña: “ofrece la novedad (...) de la carencia de epígrafes que diluyan o distraigan la proyección, y también del diálogo en castellano, de acento extranjerizado y pintoresco.” (*ABC*, 11 de noviembre de 1930, p. 10).

Según Felice (2013), “era común, por ejemplo, que una platea inglesa rechazara el inglés impregnado de acento alemán de una producción de la UFA, o que una audiencia argentina se desanimara delante de una película hollywoodiense hablada en castellano con una indisimulable pronunciación extranjera”. Por ello, pronto llegaron a Hollywood actores, escritores, técnicos y directores de los países

---

<sup>160</sup> Hecho que es evidente para los espectadores. Es un caso muy similar al de algunos políticos estadounidenses en la actualidad cuando hablan en público en español durante las campañas electorales.

<sup>161</sup> También la española Imperio Argentina hizo la versión alemana, cantando y hablando en alemán, sin apenas entenderlo, en el musical *Andalusische Nächte* (*Carmen la de Triana*, Herbert Maisch / Florián Rey, 1938), coproducción hispanoalemana rodada casi en su integridad en Alemania. Los viajes de los directores y actores españoles que fueron a rodar a estudios alemanes en la época nazi fueron recreados por el director Fernando Trueba en su película *La niña de tus ojos* (1998).

en cuyas lenguas se rodaba, para formar parte de los distintos departamentos lingüísticos de las productoras cinematográficas<sup>162</sup>.

Estas versiones multilingües no tuvieron éxito en general en Europa, por razones lingüísticas y culturales, y dejaron de hacerse en 1933<sup>163</sup>:

Las películas habladas enfatizaban su especificidad cultural y las versiones multilingües que Hollywood intentó producir para los países que hablaban otras lenguas, lejos de neutralizar su origen norteamericano hicieron que emergiera como doblemente visible (García Carrión 2013: 212).

Film historians have suggested a number of factors that contributed to the abrupt decline of these productions. Perhaps most obviously, international audiences consistently criticized the films for their neglect and/or misunderstanding of culturally specific subject matter, ridiculed their linguistic blunders, and typically demonstrated a preference for recognizable Hollywood stars over the less popular or even unknown actors performing in foreign language versions (Gunckel 2008: 332).

Por otro lado, las producciones en español no se cuidaban tanto como las versiones en inglés<sup>164</sup> ni los actores españoles que intervenían en ellas tenían la misma experiencia que los norteamericanos. En una entrevista hecha por *ABC* en 1932 al entonces actor y más tarde director José López Rubio, que por entonces trabajaba en Hollywood, a la pregunta del periodista, Tomás Borrás, sobre cuánto se tardaba en hacer una película, responde: “Si es americana, un mes; las españolas no ocupan más de quince días. Hay prisas por no pagar más que lo justo de los contratos” (*ABC* Madrid, 9 de junio de 1932, p. 7). Román Gubern (1977: 40) interpreta así la falta de medios y atención que las productoras norteamericanas ponían en las versiones en español: “(...) el capital cinematográfico norteamericano catalogaba a los mercados hispanoparlantes como tercermundistas, subdesarrollados y cretinos,

---

<sup>162</sup> Entre los españoles se encontraban, por ejemplo, Edgar Neville, que dirigió la *Spanish Unit* de la Metro, y Enrique Jardiel Poncela, que trabajó en Hollywood como guionista.

<sup>163</sup> Sin embargo, continuaron haciéndose por parte de compañías cinematográficas europeas, generalmente en coproducción, sobre todo en los estudios de Neubabelsberg (Berlín), hasta 1938. Posteriormente, entre 1949 y hasta finales de los años 60, volvieron a hacerse numerosas versiones múltiples. Tanto de la primera época como de la segunda puede verse información detallada en Barnier (2013).

<sup>164</sup> El descuido llegó a aspectos lingüísticos importantes, como la mezcla sin sentido de muy diferentes variedades geográficas, lo que dio lugar a la llamada “guerra de los acentos” entre cineastas y críticos de ambos lados del Atlántico (§ 3.3).

de acuerdo con la óptica imperialista sobre su hemisferio de repúblicas bananeras o petrolíferas”.

Dada la envergadura del negocio que suponía la distribución cinematográfica en lengua española, en Estados Unidos no solamente se hicieron versiones al español, sino que se rodaron directamente películas en español. La mayoría de ellas pertenecían al género de las *españoladas*<sup>165</sup>, y gustaron poco en España por su visión del país, extremadamente estereotípica y anclada en el pasado:

Recientemente, en uno de los más grandes estudios de Hollywood, a un escritor español que trabajaba en ellos bajo contrato, se encargó la traducción de una obra norteamericana sobre un tema español y con personajes españoles (...). Su protagonista era un torero, que se pasaba la vida vestido en traje de luces y llevando siempre la espada a modo de bastón...

- Esta obra –advirtió el escritor español– tendrá mucha gracia en inglés y ante los norteamericanos; pero no se puede traducir al español, porque a nuestro público le parecería una burla intolerable.
- No es una burla –respondió el productor norteamericano–. Es, sencillamente, una obra muy cómica, que sólo aspira a hacer reír. (...)

El escritor interrumpió al productor. Se le había ocurrido una idea luminosa. Ya no había inconveniente en traducir la obra. Si esta obra hacía reír en inglés, ¡también podría hacer reír en español! Bastaba para ello con un simple cambio de título. ¿Cómo se llamaba la comedia en inglés? ¿*The Gay Caballero*? ¿*El alegre caballero*...? ¡Pues la solución era bien sencilla! Bastaba con titularla en español: *La España de los americanos*.

Y el productor, sin entender la ironía, así lo hizo (Miguel de Zárraga, Hollywood, febrero de 1931, *ABC Madrid*, 18 de marzo de 1931, p. 15).

No es difícil tampoco imaginar lo que debían de chocar apariciones como la de Marlene Dietrich vestida de esta guisa:

---

<sup>165</sup> Gubern define la españolada como “(...) género de origen francés (*espagnolade*) que explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folclorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas” (2005: 157)



*Carnival in Spain* (Josef von Sternberg, 1935)

En total, entre 1930 y 1936, las empresas estadounidenses produjeron 123 películas en castellano; de ellas, solamente el trece por ciento tuvo dirección o codirección española (Ávila 1997a: 45)<sup>166</sup>.

Tanto las versiones múltiples como las películas hechas directamente en lenguas extranjeras que procedían de los estudios estadounidenses fracasaron en gran medida: “Exponemos un hecho, sin valorarlo: el film hablado en castellano ha fracasado hasta ahora. El testimonio de autoridades críticas extranjeras nos dice que la misma suerte corre, por toda Europa, el film hablado en francés, en italiano, en inglés, en alemán...” (C., “Amor audaz”, *ABC Sevilla*, 11 de noviembre de 1930, p. 10). Encontraremos algunas explicaciones a este fracaso en el siguiente apartado.

---

<sup>166</sup> También en Inglaterra intentaron ampliar su mercado cinematográfico haciendo películas en español, por ejemplo *El hombre que asesinó* (Dimitri Buchowetzki y Fernando Gomis, 1932), con un reparto totalmente español.

### 3.3. Las guerras de las lenguas y los acentos

En los comienzos del cine hablado, las visiones personales sobre el futuro del cine, en lo referente al uso de las lenguas, oscilaban entre la ingenuidad y el catastrofismo. Algunos (generalmente desde la industria estadounidense) no veían ningún problema:

Mac Lean [Douglas Mac Lean, actor y productor estadounidense] cree que la película hablada (...) tendrá aceptación en el extranjero aunque vaya acompañada de voces en inglés u otro idioma ininteligible para el público que contemple la proyección de las escenas en la pantalla (...). Desde el punto de vista educativo, la asistencia a la exhibición de una película hablada será de gran valor para los estudiantes de idiomas, pues equivaldrá a una lección o a una prolongada permanencia en el extranjero. Mr. MacLean opina que la exhibición de películas, lejos de transformar el “cine” en una Babel lingüística, contribuirá grandemente al acercamiento de los diversos pueblos que habitan nuestro planeta (*La Vanguardia*, 28 de agosto de 1928, p. 14).

En un sentido muy parecido se manifestó el poeta alemán Karl Valmoeller cuando le pidieron su opinión desde el periódico *La Vanguardia*, aunque concretando más:

Y así como la película silenciosa “made in Hollywood” se impuso al mundo entero y en todas partes se la aplaudió y prefirió a las nativas, así la película hablada, no obstante la diferencia de lengua, triunfará también y servirá para que dentro de muy pocos años todo el mundo que acude al cinematógrafo aprenda y hable inglés (...). No me cabe la menor duda de que antes de diez años el inglés será fácilmente entendido y usado aun por las clases populares de casi todos los pueblos de Europa (“Opiniones sobre el cine sonoro”, *La Vanguardia*, 11 de octubre de 1929, p. 12).

Para otros, mayoría desde el lado europeo, los idiomas en el cine suponían una enorme dificultad:

Ya habla el *cine*. Bien ¿y qué?... Pues que ya el *cine* ha reducido tan extraordinariamente su órbita de inteligibilidad, la ha atrofiado tanto y – sobre todo- la ha convertido en un problema tan complejo y arduo, que la expedición y facilidad pasmosas del arte hasta ahora mudo se han tornado en una premiosa y renqueante marcha a través de los “descampados y atolladeros de las lenguas y de las pronunciaciones” (Luis de Galinsoga, *Blanco y Negro*, 29 de septiembre de 1929, p. 63).

Ya hablamos en el apartado anterior sobre el rechazo que provocaron en España y en otros países las películas que desde Estados Unidos se distribuyeron en

su versión original en inglés, muchas veces sin subtítulos. Las objeciones llegaron de todas partes: del público, de gran parte de la crítica y de la industria cinematográfica, de los intelectuales y de los poderes políticos. A finales de los años 20 del siglo XX, muchos países europeos –Alemania, Francia, Italia y Rusia, sobre todo- habían desarrollado ya una notable cinematografía, con sus características nacionales propias, a pesar de que la Primera Guerra Mundial había supuesto una disminución en la producción. Al concepto de *cine nacional* desarrollado durante las dos primeras décadas del siglo se le suma, tras la llegada del sonoro, el de *lengua nacional*. Así pues, dos ideas subyacen en la mayoría de las opiniones y análisis sobre el uso de los idiomas en el cine: cada nación debe tener su cine, y cada cine nacional ha de expresarse en la lengua nacional. La lengua sirve así como instrumento de definición del cine nacional.

En Europa, estas ideas se superponen a sentimientos de recelo y hasta de indignación hacia el cine estadounidense, sobre todo por parte de la industria y de los intelectuales (y no tanto del público, que, en general, era bastante aficionado al cine estadounidense). Desde antes de la llegada del sonoro, existe un enfrentamiento claro entre las industrias europeas y la estadounidense, que se manifiesta abiertamente en los medios de comunicación, con abundantes metáforas bélicas. El director español Rafael Gil, por ejemplo, dice sobre el éxodo de artistas europeos hacia Hollywood:

En el mundo financiero del cinema se aperciben de nuevo clamores de guerra. Otra vez, como en 1925, son los yanquis los iniciadores de la ofensiva. Entonces fue para truncar el avance artístico del cinema europeo. Ahora para defender sus mercados internacionales, seriamente amenazados por el triunfo comercial de los films de nuestro continente. Las armas que ponen en juego para conseguir el éxito, son las mismas con las que salieron victoriosos en la anterior contienda: sus dólares y los destellos, casi mitológicos, del lejano Hollywood.

Vuelve a repetirse la historia. Y lo mismo que, hace nueve años, abandonaron los estudios europeos Murnau, Lya de Putty, Jannings, Dupont, Veidt... atraídos por el imán poderoso del dinero, ahora también los abandonan Lilian Harvey, Annabella, Pabst, Charles Boyer, Joe May, Fritz Lang (...) La mayor parte de los emigrantes de 1925 retornaron a los pocos años con el gran lastre del fracaso. ¿Ocurrirá ahora lo mismo? Tal vez. Los norteamericanos acostumbran a atraerse a sus enemigos para anularlos ("La ofensiva yanqui", ABC Madrid, 18 de julio de 1934, p. 14).



Consecuencia de esta percepción es, ya antes de la implantación definitiva del cine sonoro, una cascada de medidas legislativas por parte de diferentes países, con el fin de disminuir la presencia del cine estadounidense o, al menos, de sacar rédito de ella, y de proteger los cines nacionales. Así, por ejemplo, Inglaterra y Francia establecen sistemas para limitar la importación de películas extranjeras: Inglaterra en 1927, con la llamada *Quota Act*, mediante la cual se establece un sistema de cuotas por pantalla para las películas extranjeras, legislación que tuvo un efecto indeseado, pues, para poder abastecer la demanda de las salas de exhibición, se rodaron rápidamente muchas películas mediocres, que incluso recibieron un apelativo, las *quota quickies*; en 1928, Francia, que antes de la Primera Guerra Mundial era el país dominante en las pantallas de todo el mundo, aprueba su primera legislación proteccionista, estableciendo un cupo a la importación de películas extranjeras, aunque más tarde, debido a las protestas de los exhibidores y a las presiones de los estadounidenses, suavizó esta medida. Alemania, por su parte, ya había prohibido totalmente la importación de películas extranjeras en 1916, aunque en 1923 volvió a importarlas, para luego poner fuertes limitaciones en 1925 (Danan 1991: 608).

La llegada del sonoro y la entrada, entre 1927 y 1935, de películas extranjeras en lenguas extranjeras (películas en inglés en todos los países europeos y americanos, en inglés y en francés –e incluso en alemán y en checo- en España y en Italia, en alemán en Checoslovaquia, etc.) acentúa la sensación de “invasión”. En especial de Europa respecto del cine estadounidense, al que se acusa de imperialismo:

(...) el cinematógrafo opera sobre la totalidad de las masas, hasta de las analfabetas, con fuerza persuasiva incomparablemente superior a la de la palabra escrita. Allí donde no llegan los diarios ni las revistas nacionales, aparece con eficacia la pantalla en que se proyectan las imágenes que el ingenio yanqui considera adecuadas para la exportación. Y el rudo aldeano, que no sabe leer la historia de su Patria, conoce perfectamente el heroísmo habitual de los jayanes norteamericanos, y la generosidad de la Empresa que ampara bajo sus pliegues la bandera de las barras y las estrellas (...) ¿cómo se explica que los Gobiernos, tan celosos de defender la independencia nacional en lo externo y visible, (...) se crucen de brazos ante ese hecho de que sea un país extranjero quien tenga en sus manos el medio más eficaz y constante de propaganda en lo interior de cada nación, y vaya introduciendo en ella sus propios apetitos, (...) ejerciendo, en fin, una influencia que va

desde la ornamentación capilar de los rostros masculinos al cariz general de las almas de ambos sexos?

Lo que los Gobiernos (...) no han hecho, comienza a iniciarlo el público, que se ha dado cuenta de lo que significa ese monopolio yanqui. Esa es la razón profunda del enojo que a los espectadores franceses les ha causado la impertinencia de querer imponerles, a pretexto de divertirlos, la lengua de un país imperialista. Porque la película sonora, en jerga yanqui, constituye una tentativa más de americanizar el mundo. Donde no se puede introducir ese idioma por la fuerza –como en Puerto Rico, Filipinas, Haití– se trata de darlo disuelto en una diversión, a fin de que se vaya despertando la apetencia de conocerlo (...). En el silencioso, el monopolio se pudo establecer, y se mantuvo fácilmente. Fue una cuestión de dólares. Y, además, ejercía su influjo con cierto pudor, con cierto respeto a los demás pueblos, puesto que para los epígrafes adoptaba su lengua en cada caso, y así no desenmascaraba la intención de colonizarlo. Mientras que desde el momento en que se ha pretendido introducir con las películas el idioma extraño, la sensibilidad de los públicos que no la han perdido totalmente se han rebelado contra lo que parece un propósito humillante (“Imperialismo y cinematógrafo. El monopolio se acaba”, Juan Pujol, *ABC Madrid*, 9 de enero de 1930, p. 10).

Muchos países estudian o adoptan medidas contra las películas en lengua extranjera: antes de finalizar 1930, por ejemplo, Cuba había prohibido la proyección de películas en inglés, Francia obligaba a que todas las películas extranjeras estuvieran subtituladas en francés, Argentina había prohibido la entrada de películas en idiomas extranjeros y había aumentado los impuestos a las películas importadas, y México había duplicado los impuestos para las películas en otros idiomas. El 22 de octubre de 1930, la agencia Cosmos<sup>167</sup> lanza el siguiente comunicado:

Il ministero dell’Interno ha disposto che da oggi non venga accordato il nulla osta alla rappresentazione di pellicole cinematografiche che contengano del parlato in lingua straniera sia pure in misura minima. Di conseguenza tutti indistintamente i film sonori, ad approvazione ottenuta, porteranno sul visto la condizione della soppressione di ogni scena dialogata o comunque parlata in lingua straniera (Quargnolo 1986: 20).<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Agencia de comunicación que cooperaba con la oficina de censura dependiente del Ministerio del Interior (Mereu 2013: 9).

<sup>168</sup> Mussolini había aprobado una Ley de Defensa del Idioma que buscaba reforzar el nacionalismo mediante el “uso patriótico” de la lengua, y, al mismo tiempo, ejercer mejor el control, a través de la censura, de las ideas extranjeras que podían llegar a través de las películas. Esta ley tenía su precedente en el “Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche” de 1924, que obligaba a proveer de una traducción escrita a los títulos y demás elementos escritos del cine mudo, aunque todavía permitía que se mantuviera la lengua original: “I titoli, sottotitoli e le scritture, tanto sulla pellicola, quanto sugli esemplari della domanda debbono essere in corretta lingua italiana. Possono tuttavia essere espressi in lingua straniera, purché riprodotti fedelmente e correttamente anche in italiano” (Mereu 2013: 2).

En España muchos opinaban que se debía seguir el mismo camino:

Recientemente (...) recogimos un acuerdo del Gobierno cubano a propósito de las películas habladas en inglés. Cuba, dando con ello una prueba de acendrado patriotismo y de amor al idioma, iniciaba una ofensiva contra la invasión de films hablados en otra lengua que no fuese la española.

Ahora es Méjico el que secunda aquella actitud, imponiendo un recargo considerable en los derechos de Aduanas a las películas cuyos diálogos se desarrollan en inglés, y prometiendo, en cambio, proteger decididamente todos aquellos *films* cuyos actores se expresen en castellano.

En España, cada vez va familiarizándose más el público con el *cine* parlante, pero no oculta en ningún momento su disgusto cuando, con harta frecuencia, se ve obligado a soportar escenas habladas en un idioma para él incomprensible.

Creemos que España debiera imitar el ejemplo de sus hijas Cuba y Méjico, tomando medidas encaminadas a evitar que la lengua inglesa continúe imperando en nuestras salas de exhibición (“Los diálogos en inglés”, Carlos F. Borcosque, *ABC Sevilla*, 31 de enero de 1930, p. 10).

Además de los intereses comerciales, y políticos en su caso, que hubiera en este tipo de medidas, existía también el temor de que terminara corrompiéndose la lengua nacional:

La invasión de las películas parlantes en inglés ha despertado un deseo inmoderado por conocer esta lengua y aun por usarla en locuciones familiares. Plausible esfuerzo sería este si nuestros pueblos pudieran aprenderla sin corromper y enturbiar la propia. Pero las tristes experiencias de Panamá y los Estados mejicanos de Sonora y Chihuahua abundan en lo contrario. En muy poco tiempo, la hermosa lengua castellana (...) ha venido a ser una jerigonza incomprensible, mitad dialecto castellano, mitad dialecto yanqui (“Defendamos nuestra cultura”, F. Rondón, *Popular Film*, n. 252, 11 de junio de 1931) (*apud* García Carrión 2013: 263).

También en 1931, en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, Tomás Navarro Tomás consideraba que no era nada recomendable la proyección de películas habladas en lenguas extranjeras, porque la palabra hablada se convertía en un estorbo y podía provocar efectos cómicos, “con perjuicio del carácter y dignidad de las obras representadas”. Para él era mejor representar una película como cinta muda que en una lengua desconocida por el público, porque “la proyección de películas habladas en lenguas extranjeras, como espectáculo libre y general, envuelve cierta desconsideración a los derechos y cultura del público, y pone de relieve, más que ningún otro testimonio, la falta de recursos de las empresas y la pobreza de la industria cinematográfica de un país” (*La Vanguardia*, 14 de octubre de 1931, p. 10).

La llegada de las versiones multilingües estadounidenses hechas en Estados Unidos o en Joinville, o de las “películas españolas” realizadas en Estados Unidos, no solamente no resolvió el problema lingüístico, sino que en la mayoría de los casos lo agravó. Nos centraremos en el resto del apartado en el cine en español, uno de los casos que más conflictos de tipo lingüístico generó en la época.

Antes de la llegada del cine sonoro, eran muchas las voces “hispanoamericanistas” que propugnaban la creación de un cine “de raza hispánica”, en el que España desempeñara el papel que por naturaleza le estaba reservado como “madre” de los países de lengua española, exportando sus películas a los países latinoamericanos. Estos países, supuestamente, estaban deseosos de recibir los productos culturales españoles, en un momento en que la “América española” estaba empezando a sentir como intromisión el imperialismo de los estadounidenses (García Carrión 2013: 139-148).

La llegada del sonoro fue vista por algunos como la oportunidad para que España tuviera por fin un cine nacional importante que pudiera ser exportado a un gran mercado, el de Hispanoamérica:

Cincuenta millones de seres hablan el castellano. Ese mercado fabuloso que representan, no precisa más arma para su conquista que el divino don de la palabra. Y esa palabra es nuestra; esa arma está en nuestro poder.

Y mientras Norteamérica se dispone por todos los medios conquistarlo, nosotros, escépticamente, nos entretenemos en discusiones sobre si el *cine* parlante es una moda, o, lo que es mucho más grave y más tonto, si van a perder universalidad las *estrellas* del *cinema* y nos vamos a quedar sin poder admirar sus sonrisas estúpidas, sus bellezas empalagosas, su arte relativo, sin parar mientes a considerar que en ello está la fórmula precisa para que nuestros artistas se convirtieran en *estrellas* universales, puesto que poseemos el mayor público del mundo (“Los *talkies* en español”, R. Martínez de la Riva, *ABC* Madrid, 11 de diciembre de 1929, p. 13).

Pero ni el cine español estaba técnicamente preparado para reaccionar tan rápidamente ante los grandes cambios, ni había en el país personas dispuestas a creer en este proyecto e invertir las cuantiosas sumas que requería, ni los distintos gobiernos dieron apenas apoyo oficial al cine. Llegaron, pues, las películas habladas en español producidas en otros países, fundamentalmente Estados Unidos. Y el

aluvión de críticas fue colosal, tanto para las versiones multilingües como para las llamadas *películas españolas* (hechas original y directamente en español).

Las críticas, curiosamente, no fueron tan airadas hacia los actores extranjeros que hablaban español, bien porque lo habían aprendido o porque habían memorizado el diálogo:

Hollywood ha iniciado contra el castellano una ofensiva de películas habladas. Habladas por cómicos de la América del Norte, del Centro y del Sur y aun de España, con una prosodia babélica, una sintaxis caprichosa y unos modismos bárbaros e irrisorios, tomados de todas las jergas o traducidos del yanqui (...). Cuando se nos daban películas en inglés, el esfuerzo de comprensión superaba al esfuerzo crítico, y se nos hacía más soportable el espectáculo. Ahora, con las cintas mal dialogadas y peor habladas, dominamos el espectáculo, y nos sentimos fatigados (...). La película estrenada en el Palacio de la Música nos ha llevado demasiado lejos. No era nuestro propósito. Se trata de un deplorable botón de muestra, en que un clown genial rompe a balbucir en castellano, como los del circo, y, en fuerza de chocante, resulta gracioso (...). Por lo demás, *Estrellados* es un *film* hablado por gente que tiene un lamentable sentido de nuestro idioma. Cuando Buster Keaton se ausenta de la pantalla, el tedio y la indignación, ostensiblemente manifestados anteanoche, se apoderan de la ecuanimidad del auditorio ("*Estrellados*", L.C., *ABC Sevilla*, 4 de noviembre de 1930, p. 10).

Sigue el desfile de películas habladas en español. El tiempo nos dirá adónde conducen estos ensayos, que, por ahora al menos, ofrecen muy escasos motivos de júbilo. Apuntemos, sin embargo, la aparición de dos nuevos actores castellanos: Buster Keaton y Adolfo Menjou, los cuales han demostrado que, si hablan tan mal nuestro idioma como los demás películeros<sup>169</sup> españoles o hispanoamericanos de Hollywood, llevan a todos la ventaja de su acento exótico y de sus facultades miméticas (...) La nueva producción yanqui, estrenada en el Callao, nos ofrecía el aliciente de oír a Menjou en castellano. El popular y elegante actor ha aprendido rápida y perfectamente nuestro idioma. Casi estamos por decir que lo habla mejor que los mejicanos y españoles que trabajan a su lado, pues no hemos de achacarle las incorrecciones, sintácticas más que prosódicas, en que incurre. Ello es incumbencia de la dirección o asesoramiento literario, y está probado que las Empresas de Hollywood no se preocupan mucho de estas cosas, tan nocivas a nuestro idioma ("*Amor audaz*", C., *ABC Sevilla*, 11 de noviembre de 1930, p. 10).

---

<sup>169</sup> La palabra *películeros* es usada en esta época con frecuencia para designar a los actores.

En las últimas palabras de la cita anterior vemos uno de los mayores motivos de queja de los críticos y periodistas españoles: las malas traducciones, en el caso de las versiones.

Elegida la obra, se encarga la traducción. ¿A quién? No suele importar que el traductor no sea un literato. Si es español, ¡se supone que sabe escribir en español! Unas veces se prefiere al que sabe más inglés, aunque escriba muy mal el español (porque esto no pueden juzgarlo ellos), y otras veces se prefiere al que sabe menos inglés, ¡porque suponen que así será más puro su español! Y en cualquier caso, el supervisor, siempre norteamericano, se limita a exigir que la traducción sea lo más exacta posible, y aunque él no sepa español, con un simple diccionario resuelve todas sus dudas... (Miguel de Zárraga, Hollywood, febrero de 1931, ABC Madrid, 18 de marzo de 1931, p. 15).

Según la prensa española, el rechazo de este tipo de películas no solamente ocurre en España, sino también en Hispanoamérica. Y se produce, fundamentalmente, porque el público no entiende los diálogos<sup>170</sup>. ¿Y por qué no se entienden estas películas, como machaconamente nos dicen en la prensa de la época, pero sin dar ejemplos concretos? En ocasiones, la mala traducción, unida a la falta de experiencia y mala dicción de muchos de los artistas (aunque fueran nativos), parece ser la causa:

“Película enteramente hablada en español”, dicen las gacetillas. Bueno. Pues en el más puro español hace la bellísima Luana Alcañiz el comentario más certero de *La llama sagrada*. “¿Cómo seré capaz de oír tantas barbaridades?”, exclama casi al final de la cinta. Y todos los espectadores reconocen unánimemente que la bellísima Luana tiene toda la razón de su parte. En *La llama sagrada* se dicen las cosas más absurdas que ha podido registrar jamás un micrófono, dichas, además, del peor modo posible. Los actores están a la altura del diálogo; son unos modestos aficionados que

---

<sup>170</sup> Alguien poco sospechoso de provincianismo, Julio Camba, así nos lo cuenta: “Primero Hollywood, creyendo que el inglés es un idioma universal, nos dio películas inglesas, y, muy sorprendido al ver que no las comprendíamos, las retiró de nuestro mercado. Luego probó a darnos películas francesas, y como el resultado fue igualmente negativo, se ha decidido ahora a ofrecernos películas españolas. Parecía que Hollywood había dado al fin en el clavo, pero aquí viene lo bueno. Las películas españolas no las comprendemos tampoco. El público las rechaza, indignado, en Madrid y en Buenos Aires, en Méjico y en Lima, en Caracas y en Bogotá (...), y las rechaza sencillamente porque no las entiende. ¿Qué hacer? No tendría nada de extraño que el día de mañana apareciesen en España e Hispanoamérica unas películas donde los bandidos de Chicago se increpasen y se tiroteasen en latín, a ver si de ese modo podíamos entenderles, pero lo importante para nosotros no es ya la solución comercial del problema. No. Lo verdaderamente importante, lo que merece toda nuestra atención y nuestro estudio, es el hecho insólito de que el público de idioma español se quede en ayunas, o poco menos, oyendo películas españolas” (“Las películas españolas”, Nueva York, diciembre de 1930, ABC Madrid, 21 de enero de 1931, pp. 12 y 14).

juegan a hacer comedias dramáticas, enteramente habladas en español, a las órdenes de un director que seguramente –no hace falta ser un lince para comprenderlo- ignora por completo nuestro idioma (“La llama sagrada”, B., ABC Madrid, 1 de junio de 1932, p. 14).

Otras veces, lo que chirría en los oídos del crítico es una mezcla de acentos locales que no parece guardar relación ninguna con la trama de la película:

En cuanto a los acentos, el problema se complica. Los productores que pretenden ser *puristas* no dejan de preferir a los españoles, sólo por ser españoles, aunque como artistas sean muy malos, y la mezcla de catalanes y andaluces, vascos y gallegos suele ser deliciosa. Otros productores abogan por el predominio de los hispanoamericanos, y otra mezcla, no menos intolerable, es la que resulta. No se piensa en que lo importante es la armonía del conjunto, lo artístico del cuadro, la homogeneidad de la interpretación. Y si se piensa, ¡como si no se pensara! No conociéndose nuestro idioma ni pudiéndose distinguir sus tan diversas modalidades, la ignorancia lleva a la despreocupación a la indiferencia, al menosprecio (Miguel de Zárraga, Hollywood, febrero de 1931, ABC Madrid, 18 de marzo de 1931, p. 15).

También molesta en España que una obra literaria española o una trama netamente española sea llevada a la pantalla por actores extranjeros, como se ve en este comentario ante la noticia de que en Hollywood se va a rodar una película basada en la novela del gallego Alejandro Pérez Lugín *La casa de la Troya*:

Nos comunican que encarnará la protagonista una mejicanita llamada o denominada, que no es lo mismo, Rosa del Mar, y que en el reparto figura un primo de Dolores del Río, que atiende por el nombre, no menos emotivo, de Carlos Amor. No será, pues, de extrañar que esta *Casa de la Troya* tenga de gallega lo que yo, nacido también en la ciudad del Apóstol, tengo de chino (R. Martínez de la Riva, “Los *talkies* en español”, ABC Madrid, 11 de diciembre de 1929, p. 13).

Comenzó en los propios estudios de cine estadounidenses una pugna feroz entre los actores de uno y otro lado del Atlántico por conseguir los papeles de las versiones y películas “españolas”. Para ello, no dudaron en usar la lengua como ariete; por ejemplo, el entonces actor de Hollywood José López Rubio declara en las páginas de ABC: “Los actores ingleses gustan más que los norteamericanos, porque hablan mejor el idioma. (¿Se enteran los hispanoamericanos?)” (ABC Madrid, 9 de junio de 1932, p. 6). Esta circunstancia reavivó la “batalla del idioma” que se había vivido a lo largo del siglo XIX alrededor de la lengua castellana y su uso en América.

Desde España, se pide un español más “puro” en las pantallas; desde América se perciben las quejas como un acto imperialista. Se producen reacciones airadas desde ambas partes, a veces en tono bastante despectivo:

El cine parlante exige una perfecta dicción del idioma. Y todos los argentinos, todos los mejicanos, todos los americanos del sur, cuyo castellano es deficiente, aseguran haber nacido en Castilla, como si esto fuese un salvoconducto, que limase sus acentos y sus galicismos (Juan Piqueras, “Artistas cinematográficos españoles en París: Jesús Castro Blanco”, *Popular Film*, n. 209, 31 de julio de 1930) (apud García Carrión 2013: 266).

En abril de 1930, un grupo de profesores de lengua española y de representantes de algunas repúblicas hispanoamericanas, encabezados por el escritor mexicano José Vasconcelos, dirigen un comunicado a las productoras cinematográficas de Hollywood. En él<sup>171</sup> manifiestan temer que la polémica generada en torno a cuál debe ser la modalidad idiomática usada en el cine hablado provoque la expulsión de los artistas hispanoamericanos “so pretexto de que no hablan ni pronuncian el idioma español a la manera de un grupo de castellanos”. Argumentan que el seseo y el yeísmo no son fenómenos americanos, sino que fueron llevados más de cuatro siglos antes por los “colonizadores andaluces” y que se trata de pronunciaciones arraigadas en zonas de la propia España. Además, dicen, “en toda Hispanoamérica se considera como una afectación insoportable el pronunciar la “c” y la “z” como en Castilla, y si es un extranjero, un yanqui, por ejemplo, el que así trata de pronunciar la “c” y la “z”, la hilaridad se produce al momento como algo muy cómico”. Defienden la tradición literaria y filológica de América, y equiparan el nivel cultural medio de su país con el de España. Por último, en relación con la lengua del cine, declaran:

Si se trata de impresionar películas para los pueblos de habla española, creemos justo que se adopte un lenguaje claro y correcto de acuerdo con las normas principales que lo rigen, y que todos por igual, españoles de Europa e hispanoamericanos, acatamos, y que no se dé la importancia que se ha pretendido dar a esa diferencia de pronunciación de algunas letras y a una ligerísima entonación, que acusa la diferencia regional, lo mismo en América que en la propia España. Hacer de esto un argumento en favor de determinada modalidad, como la única, es herir los sentimientos de veintiuna naciones de este continente, en detrimento de la buena armonía

---

<sup>171</sup> Comunicado extractado en “El idioma español en las películas habladas”, *ABC*, 2 de abril de 1930, p. 10.



que debe reinar entre todos los que componen la gran familia hispánica de allende y aquende el Océano.

El periódico *ABC*, previamente al extracto del comunicado, expresa su opinión sobre él, y argumenta, básicamente, que las diferencias no son únicamente el seseo y el yeísmo, sino las palabras, las expresiones, la sintaxis y “el tonillo de voz”. No hay mejor idioma para el cine, en opinión de este periódico, que “el puro castellano, empleado por los escritores de España y de toda la América hispana”. Y se añade, torpe y livianamente:

En cuanto al torpe y liviano problema de la “z” y de la “c”, (...) todos los grandes escritores y gramáticos de América, incluyendo a D. José Vasconcelos, firmante del documento, han hecho de esas letras el mismo uso que los escritores castellanos. Llevar a la pantalla un idioma diferente al de los libros, sería localizar, en las lindes del pintoresquismo, la universalidad desbordante de nuestra lengua.

Interviene, entre tantas voces airadas, interesadas y muchas veces ignorantes, una muy autorizada: la de Tomás Navarro Tomás, con la publicación en 1930 de un artículo en la *Revista de las Españas* que en ese mismo año amplió para la publicación de un libro: *El Idioma Español en el Cine Parlante. ¿Español o hispanoamericano?*<sup>172</sup>. Se plantea ya en el título una dicotomía que desde la perspectiva de hoy resultaría insostenible, pero que encajaba en la visión predominante en su época. En su libro defiende, ante todo, el uso de la “pronunciación normal española” en las películas habladas, igual que se usa en los teatros de Madrid, donde hay actores españoles e hispanoamericanos:

¿Hay motivo alguno para suponer a los artistas cinematográficos menos hábiles o más incapaces que los demás para seguir un ejemplo tan repetido y corriente? ¿O es que se quiere montar el cine parlante en un nivel tan bajo y falto de escuela que cualquiera pueda alcanzarlo sin el menor aprendizaje? (p. 11).

Tomando como referencia el teatro, establece una importante distinción: la “pronunciación ordinaria” y la “pronunciación artística”, que define como “aquella que el común sentir de las gentes, incluyendo las tres cuartas partes por lo menos del

---

<sup>172</sup> Edición bilingüe con la traducción al inglés del profesor Aurelio M. Espinosa, de la Universidad de Stanford (California).

mundo hispano parlante, señala como forma normal de la lengua culta, literaria y correcta”, y afirma que en el cine el uso de esta pronunciación es más importante aún que en el teatro, puesto que aquel puede ser exportado a todos los países donde se habla español (pp. 19-21).

En el cine parlante la pronunciación correcta y normal, sin dialectalismo chocante, es aún más necesaria que en el teatro, porque mientras una compañía dramática puede reducir su actuación a los límites de su país, toda película hablada en español necesita ser apta para poder ser llevada a todos los países de esta lengua (pp. 20-21).

La adopción de esta pronunciación artística o “pronunciación normal española”, que, según es descrita a lo largo del libro, está muy próxima al habla de Castilla, se justifica por su carácter culto y literario, por ser una elaboración artística, y no por su origen geográfico.

Tomás Navarro Tomás participó también activamente, al año siguiente, en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en Madrid entre el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 1931, con la asistencia de representantes de quince países de habla española, cuyo objetivo principal era aunar fuerzas y crear consensos para el desarrollo de una fuerte industria cinematográfica en lengua española. El idioma, por supuesto, fue un tema que ocupó un importante espacio, con una sección propia. En las conclusiones del congreso se establecieron unas recomendaciones muy detalladas sobre cómo debía ser la pronunciación en el cine en lengua española (§ 3.5).

Sin embargo, las discusiones siguieron durante varios años, al menos durante el tiempo en que Estados Unidos siguió produciendo, versionando o doblando películas en español. La discusión debió de generar bastantes quebraderos de cabeza a los productores estadounidenses, que, aunque muy interesados por el mercado en lengua española, no llegaron a saber muy bien cómo solventar el problema a satisfacción de todos, aunque algunos llegaron a pensar que toda la polémica era una estrategia premeditada de los Estados Unidos para obligar a otros países a ver el cine en inglés. Así, como ocurre con el que se inmiscuye en una discusión de pareja, un

productor estadounidense se lleva la peor parte de este comentario, recibiendo el calificativo de *hispanófono*:

Leo en un diario de Buenos Aires, en la relación de una entrevista que un reportero celebró con Mr. Walter Gould, director general de Artistas Unidos en la América latina, la siguiente respuesta a la pregunta de si interesaba la producción de películas en español:

- Sí, desde luego; pero con las películas habladas en castellano nos hallamos perplejos; nos plantean un problema laberíntico con el punto tan delicado del acento. *Films* que gustan en la Argentina, por ejemplo, no gustan en Méjico, o viceversa; *films* que entusiasman en un país, no satisfacen en otro. Ante las desviaciones y complejidades de la impresión de películas en español, hemos llegado a la conclusión paradójica de que conviene lanzarlas habladas directamente en inglés.

¡Nada menos! ¿Qué le parece al lector español? (...) el buen *míster* Gould (...) no tendría más que procurar que todas las películas se hablasen en el único castellano que existe. En la lengua literaria de Castilla, que es lo que conviene para una obra de arte, y lo que no rechazarían ni en México, ni en la Argentina, ni en el Perú, ni en Colombia, ni en ninguna República hispanoamericana. Que hiciera el diálogo un escritor y que lo pronunciaran unos actores castellanos, o unos hispanoamericanos que supieran hablar. Y olvide el gran *míster* Gould sus viejas mañas, que si en Londres no rechazan, que no lo sé, la película hablada en yanqui, en Hispano-América hila, por lo visto, más delgado, y aparte la aprobación en cada región, de lo regional característico y necesario, no se divierten, porque no lo entienden, con un español que tampoco entendemos en España ("Mr. Gould, el hispanófono", Felipe Sassone, *ABC* Madrid, 14 de noviembre de 1934, p. 15).

Intereses creados de todo tipo aparte, lo cierto es que las "producciones españolas" de Hollywood no eran fáciles de digerir para el público español, como lo prueba el hecho de que algunas películas se anunciaran de esta manera:



*Arte y cinematografía*, n. 367, noviembre de 1931, p. 29

### 3. 4. El derribo de la torre de Babel: el subtitulado y el doblaje

El sistema de versiones múltiples fue dando paso a otros dos procedimientos para salvar las barreras lingüísticas: el subtitulado y el doblaje. En 1932, los estudios de Joinville dejaron de hacer versiones multilingües para centrarse en el doblaje, aunque la UFA continuó hasta 1935 con las dobles versiones en coproducción con Francia, y hasta finales de los años 30 hubo colaboración para hacer versiones en distintas lenguas entre Alemania, España e Italia<sup>173</sup>.

El uso de los subtítulos<sup>174</sup> fue muy temprano, aunque con funciones diferentes de la traducción audiovisual, que es la predominante en nuestros días. Aunque no era lo más frecuente, en el periodo del cine mudo algunos títulos se colocaban sobre la imagen, siendo por lo tanto sobretítulos y no intertítulos, y en ocasiones cumplían ya la función traductora, pues se utilizaban para verter al idioma del público el contenido de un documento escrito que aparecía en la pantalla (una noticia de un periódico, una carta, etc.).

De todas formas, aunque usamos en este apartado el consolidado término *subtítulos*, en el primer cine sonoro no siempre se ofrecían en la parte inferior de la imagen, sino en intertítulos, intercalados entre las imágenes; también, aunque en menor medida, este sistema coexistió con la proyección sincronizada de subtítulos mediante otro proyector que enviaba el texto o bien sobrepuesto a las imágenes, o bien a otra pantalla al lado de la principal (Rossholm 2006: 107). Si se quería especificar que se trataba de este tipo de títulos, podía usarse el término *títulos superpuestos*, como se hace en este anuncio:

---

<sup>173</sup> De todas formas, es difícil establecer periodos estancos en cuanto a la utilización de las diferentes formas de representar el lenguaje oral en el temprano cine sonoro: desde finales de los 20 y durante los años 30 coexistieron diferentes prácticas, y se hicieron muchas películas con técnicas híbridas. Las dos primeras películas sonoras de Fritz Lang, por ejemplo, en sus versiones al inglés, al francés y al italiano, son una mezcla de versión múltiple y doblaje (Rossholm 2006: 107).

<sup>174</sup> También llamados, como los intertítulos del cine mudo, *rótulos* y *letreros*, además de *leyendas*, *títulos explicativos*, *títulos superpuestos* y *títulos sobreimpresos*.



ABC Madrid, 13 de enero de 1931, p. 49

En la era del cine dialogado, el primer uso del subtítulado moderno se hizo precisamente en la considerada primera película sonora, *El cantor de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crossland, 1927), cuando se proyectó en París en enero de 1929 con subtítulos en francés (Ivarsson, s/f, en línea).

Igual que ocurrió con los intertítulos del cine mudo, las críticas a la redacción de los subtítulos fueron muy frecuentes en los medios de comunicación<sup>175</sup>. Son rechazados, a veces con ferocidad, los que llegan ya hechos de Estados Unidos, por las mismas razones por las que se criticaban las versiones multilingües y las “películas españolas” hechas en aquel país. En la siguiente opinión, a estos ecos de la “guerra de los acentos” se suma una perspectiva purista de la lengua, atenta en la lucha contra los extranjerismos que pueden engañar a los incautos espectadores de cine:

Una de las cualidades del *cine* más caras a los aficionados a la buena literatura es su sobriedad verbal (...). Pero como las películas en idiomas extranjeros han menester ante nuestro público del letrado que traduzca el diálogo, en estas traducciones suele venir el pecado, que no es de elocuencia ni de retórica mala, sino de franco disparate (...). Ahí es nada -¡y, sin embargo, es mucho!- que en el letrado venga tan mal traducido el diálogo que el espectador no se entere de lo que pasa en la cinta; lo peor es que llegue escrito de tal suerte, con tales vocablos, que el público, ya de suyo no muy en sus trece en su lenguaje habitual, desaprenda lo poco que sabe y ensucie

<sup>175</sup> La escritora Emilia Pardo Bazán, muy aficionada y buena conocedora del cine, fue una de los muchos que se quejaron de la mala traducción de algunos intertítulos (Peña Ardid 2011: 350).

de falsas adquisiciones su pobreza idiomática. Y digo que el público en general no está muy firme en su burro, porque ni siquiera se ríe de los despropósitos que lee, y, por el contrario, cabalga muy a gusto en los muchos borricos nuevos que le ofrecen los “letreristas” del cine. Palabra de contrabando que se nos cuela, palabra que se apropian, para no soltarla ya nunca, los malhablados; ahí están los ejemplos de “destacar” –ya en poder de literatos de campanillas-, “estructurar”, “programar”, “influnciar”, “expansionar” y otras lindezas por el estilo. (...) En el último film de Lubitch, *Un ladrón en la alcoba*, (...) la redacción -¿castellana?- de los letreros pasa ya de los límites de lo tolerable. Allí, no sólo se disparata, sino que por ir a buscar vocablos el diccionario, *sin saber ir ni saber leer*, se exagera y se tuerce la exactitud y se escribe *intrusión*, por intromisión, y se da al azote, propinado en el sitio donde la espalda empieza a cambiar de nombre, su nombre verdadero, pero tan verdadero que resulta una verdadera grosería (“El castellano del *cine*”, Felipe Sassone, *ABC Sevilla*, 1 de marzo de 1934, p. 10).

Se llega a pedir una ley que obligue, como ya se hacía en otros países, a que el trabajo de subtitulado se realice en el propio país:

(...) ya que los editores cinematográficos extranjeros insisten en encomendar esa tarea a quienes no saben nuestra lengua, deben prohibirse las películas de mala rotulación, y obligar, por disposiciones pertinentes –a semejanza de lo hecho en Alemania, Italia, Francia...-, que se realice este trabajo en España (“La rotulación de las películas”, Luis Gómez Mesa, *ABC Madrid*, 2 de octubre de 1934, p. 14).

Esto no quiere decir que no hubiera subtituladores en España, puesto que los había desde el principio del cine, ni tampoco que no se criticara su trabajo, tanto o más que el de los subtituladores extranjeros. A los *letreristas* o *rotulistas* españoles se les solía criticar más bien por su exceso de verborrea y sus pretensiones literarias. Y tanto a madrileños como a barceloneses:

El crítico de un periódico madrileño de gran circulación decía hace muy poco, en frase dura, pero justa: “Es muy posible que los títulos de los “films” castellanizados en Nueva York tengan faltas deplorables. Pero no tantas en pedantería, redundancia y estupidez como los que a diario se escriben precisamente en la capital de Cataluña”.

Sí. Las palabras del colega madrileño son crudas... pero merecidas. Sólo puede consolarnos de ellas –si es cierto aquel refrán de que a los tontos consuela el mal de muchos-, el ver cómo las películas producidas, realizadas, interpretadas, tituladas, en Madrid, no se quedan tampoco cortas ni en estupidez ni en redundancia, ni en pedantería (“Títulos y subtítulos. Un poco de historia”, Felipe Centeno, *La Vanguardia*, 22 de mayo de 1927, p. 20).

La invención del doblaje<sup>176</sup>, por su parte, se remonta a 1928, cuando Edwin Hopkins, que trabajaba para la Paramount en sus estudios de Francia, creó un sistema que permitía sustituir las voces de algunos actores de cine mudo cuyos tonos no resultaban agradables o que tenían algún problema de dicción. Este fue el primer uso que se dio a la técnica del doblaje, como nos muestra, en clave cómica, la película *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), y como se siguió haciendo profusamente en algunos cines nacionales, a veces por razones nada claras (como ocurrió en el cine español). Pero al austriaco Jacob Karol, compañero de Hopkins, se le ocurrió que el invento podría servir también para hacer decir a los dobladores palabras diferentes de las de los actores; su siguiente paso fue hacer a los dobladores hablar en un idioma distinto del de los actores. El periódico *La Vanguardia* recoge la noticia del nuevo invento, al que llama *revocalización*, enumerando las ventajas que traerá para el mundo del cine:

El señor Hopkins asegura que con tal proceso se pueden obtener satisfactoriamente los siguientes resultados:

Primero.- Una película sonora, hecha originalmente en un idioma determinado, puede ser “revocalizada” sin alterar su acción, a fin de que hable cualquier otro idioma, de acuerdo con los requisitos del país adonde vaya a ser exportada.

Segundo.- Los películeros que carezcan de voces adecuadas para la pantalla sonora podrán ser utilizados sin desmerecer al lado de aquellos que posean voces excelentes para el cine sonoro.

Tercero.- Las escenas al aire libre podrán ser impresionadas sin que aparezcan después en la pantalla los sonidos que se conceptúan inconvenientes.

Cuarto.- Los directores podrán desempeñar su misión en la forma usual, es decir, dando instrucciones verbales y aun gritando, según es costumbre de la mayoría, en vez de tener que permanecer callados y de dirigir por señas, como han estado [sic] haciendo hasta ahora en la filmación de películas sonoras.

Quinto.- Se podrán también dotar de palabra, en cualquier idioma, a los dibujos animados y a los mismos animales que suelen exhibirse en la pantalla, lo que dará un resultado cómico nunca igualado en el cine silencioso (*La Vanguardia*, 4 de noviembre de 1928).

---

<sup>176</sup> Cuando comenzó a utilizarse, se hablaba de *dubbing* o de *dobles*. También era frecuente en los años 30 hablar de *sincronización* o *postsincronización*. Asimismo, las películas dobladas fueron calificadas despectivamente como *cinema ventrílocuo* por el periodista y guionista Paul Achard, y esta denominación fue usada por algunos periodistas de la prensa española que estaban en contra del doblaje (p.e., el periodista Antonio Barbero en *ABC Sevilla*, 28 de junio de 1934, p. 14).

La primera película doblada a otra lengua, bajo la supervisión de Jacob Karol, fue *The flyer*, de la que se hizo una versión al alemán. En cuanto al español, la primera película totalmente doblada, en Estados Unidos, fue *Rio Rita* (Luther Reed, 1929), mientras que la primera película doblada íntegramente por actores españoles, en los estudios de Joinville, fue *Entre la espada y la pared* (*Devil and the deep*, Marion Gering, 1932) (Ávila 1997a: 65-66)<sup>177</sup>.

Aunque el doblaje resulta más caro que los subtítulos, pues requiere mayor infraestructura y un número mayor de participantes<sup>178</sup>, fue y sigue siendo el método preferido en países con comunidades lingüísticas amplias, como Alemania, Francia, Italia, España y los demás países donde se habla alemán, francés, italiano y español. Ello a pesar de que en los primeros tiempos la técnica del doblaje, inmadura, con frecuencia convertía en insufribles las películas:

Aquellos primeros directores de doblaje y adaptadores de diálogos carecían de experiencia suficiente para dominar el lenguaje cinematográfico. Por ello, en ocasiones, decidían sacrificar un primer plano del protagonista, porque simplemente era difícil de doblar, para sustituirlo por un plano general y una voz “en off” que explicara la situación. Esto producía una alteración intolerable en la película. Si el primer plano era inevitable, el doblaje podía consistir en un recital de palabras, muchas de ellas inconexas, que se adaptaban más o menos al movimiento de los labios.

Por todo ello, al finalizar el doblaje de un filme, podríamos encontrarnos con una película poco menos que surrealista y con una banda sonora repleta de frases, con escaso sentido, dichas por voces carentes de dramatismo y credibilidad (Ávila 1997a: 80).

Otros países, normalmente países pequeños o con lenguas de escasa proyección internacional, como los países escandinavos y Grecia, adoptaron el subtítulo como el modo preferido tanto de ver las películas extranjeras como de exportar las propias, y siguen usándolo. Según Gottlieb (2004: 220), en la mayoría de las comunidades lingüísticas europeas con menos de 25 millones de hablantes el subtítulo viene siendo, desde el comienzo del cine sonoro, la opción preferida. También se usa el subtítulo generalmente en Estados Unidos y en Reino Unido para

---

<sup>177</sup> Los primeros doblajes al español que se hicieron en Francia estuvieron coordinados por el escritor Claudio de la Torre, que más tarde fue también guionista y director de películas en España.

<sup>178</sup> Doblar una película cuesta aproximadamente unas quince veces más que subtitularla (Ballester 2001: 165).



las películas en versión original en otro idioma que no sea el inglés, que suponen un pequeño porcentaje de las proyecciones.

¿Por qué el doblaje ganó la partida en algunos países? Se trata de un fenómeno complejo atribuible a razones de muy diversa índole: económicas, socioculturales y sociopolíticas.

Los motivos económicos no parecen muy evidentes debido al coste mayor del doblaje, pero un argumento que se manejó mucho en la época en que empezaron a doblarse las películas fue la necesidad de dar trabajo a los actores nacionales, muchos de los cuales se habían quedado desocupados por el cese de las versiones múltiples y de las “películas españolas” de los estadounidenses. Por otro lado, pronto en todos los grandes países se crearon estudios de doblaje que conseguían sustanciosos beneficios<sup>179</sup>. A la larga, sostiene la mayoría de los historiadores del cine español (véanse Galán 2003: 30-31 y Monterde 2005: 192-194), la implantación del doblaje resultó nefasta para la industria cinematográfica española, que aún era una criatura balbuciente cuando llegó el sonoro. Por una parte, antes que películas mediocrementemente sonorizadas –y muchas veces mal interpretadas en relación con los nuevos cánones que imponía la sonorización– de su país, la mayoría de los espectadores españoles prefería ver las películas dobladas; por otra, el doblaje de películas extranjeras supuso grandes beneficios para el sector de la distribución, cuyas empresas tenían importantes conexiones con la industria del doblaje, pues poseían la mayoría de los estudios en los que se hacía. El cine español perdió en público y en competitividad, pues era más lucrativo doblar una película extranjera que rodar una en castellano. No sucedió lo mismo con los otros grandes países europeos que adoptaron el doblaje, porque su cinematografía estaba más desarrollada y desde hacía tiempo recibía numerosos apoyos oficiales.

En cuanto a los motivos socioculturales, hay que tener en cuenta que el uso de intertítulos o subtítulos no era bien recibido por el público. En el caso español en concreto, el alto grado de analfabetismo (total o funcional) hacía difícil para muchos

---

<sup>179</sup> En España, en 1932 se establecieron en Madrid y Barcelona los primeros estudios de doblaje, y en 1935 ya había quince empresas dedicadas a este sector (Ávila 1997a: 81).

espectadores seguir la película<sup>180</sup>. El público de las ciudades, pero también de los pequeños pueblos, se había acostumbrado al cine y demandaba películas para sus ratos de ocio, pero quería entenderlas y ya no tenía explicadores. Este mismo factor podía favorecer al cine español, aunque, por las razones expuestas, no lo hizo:

Las películas españolas van bien, porque en muchas provincias de España sólo piden cintas españolas, sean buenas o malas, la calidad no importa, sólo interesa que estén habladas más o menos en castellano. Con la buena película muda (...) no ocurría lo mismo: el *film* se explicaba solo; pero con la película hablada, auxiliada por la palabra, es indispensable que ésta se entienda, y una gran parte del público provinciano –y aun del madrileño que frecuenta los teatros del centro de la población- sólo entiende el español, y sólo lo entiende oyéndolo, porque -¡da mucha pena confesarlo!- no sabe leer la traducción escrita en las leyendas, que, por su parte, los encargados de hacerlo tampoco saben siempre escribir (Felipe Sassone, *ABC Madrid*, 17 de enero de 1934, p. 15)

También algunos intelectuales se manifiestan a favor del doblaje:

No se hable de que las películas extranjeras pueden ser proyectadas en su nativo idioma. ¿En inglés, en francés, en italiano, en alemán, en sueco, en Madrid, en las grandes y populares salas? El cine es para las multitudes; se proyectan las películas en las ciudades populosas y en los pueblos. ¿Nos imaginamos una película en inglés proyectada en un pueblecito de Castilla, de Andalucía, de Levante? (Azorín 1953: 104).

Por último, desde la segunda mitad de los años 20 se venía insistiendo en muchos países europeos, por parte de periodistas, críticos e intelectuales, en la necesidad de consolidar un cine nacional frente a los embates de la industria cinematográfica norteamericana. Con la llegada del cine sonoro, este cine nacional es identificado inequívocamente como un cine en la lengua nacional. El cine se contemplaba ya como una manifestación de la cultura propia y ahora, la lengua es en él un símbolo de identidad nacional.

Dentro de este clima general, algunos países usaron la lengua como instrumento patriótico. Es el caso de Italia, donde en 1930 se prohibió que en las películas se pudiera oír o leer ninguna lengua extranjera (§3.3). En aquellos momentos la producción nacional era mínima, por lo que los distribuidores y

---

<sup>180</sup> En 1930, el analfabetismo en las grandes ciudades era del 40 % y era muy superior en las zonas rurales (Gubern 1993: 8).

productores intentaron resolver la situación con la supresión casi total de la banda sonora, en la que solamente quedaban ruidos y rumores y alguna canción, y la inclusión de intertítulos con los diálogos escritos en italiano<sup>181</sup>. Luego llegaron algunas versiones múltiples con su versión en italiano, aunque se hicieron menos que en francés, alemán o español. Finalmente, por pura lógica comercial y comodidad del público, ante la imposibilidad legal de ofrecer diálogos en otras lenguas, el doblaje se impuso en Italia para todas las películas extranjeras. Más tarde, en 1933, se obliga también por ley a que las películas en lenguas extranjeras sean dobladas en Italia (Mereu 2013: 20).

En Francia, en 1935 entró en vigor una ley que obligaba a que todas las películas extranjeras fueran dobladas en estudios situados en territorio francés<sup>182</sup> y se proyectaran indicando también los nombres de los dobladores. Esta misma ley establecía fuertes restricciones a la proyección de películas extranjeras en su versión original (por supuesto, subtitulada):

(...) los films originales en lengua extranjera, a excepción de los dibujos animados, no podrán ser proyectados en público más que en cinco salas del departamento del Sena, y en diez de los restantes departamentos, a razón de un máximo de dos salas por departamento ("Francia y la proyección de films extranjeros", *La Vanguardia*, 1 de diciembre de 1934, p. 14).

En España, ya en 1934, el ministro de Industria, Ricardo Samper, había planteado al Consejo de Cinematografía un proyecto de ley de protección a la industria similar a la de Francia. En él se incluía la obligatoriedad de doblar, en territorio español y con trabajadores españoles, todas las películas extranjeras, y se prohibía la exhibición de "películas extranjeras habladas en lengua no española"<sup>183</sup>, incluso si estaban subtituladas en español. Este proyecto, sin embargo, no llegó a hacerse realidad, y finalmente fue en la etapa franquista, en abril de 1941, cuando se

---

<sup>181</sup> Así, las películas que se anunciaban como "habladas en un cien por cien" se convirtieron en Italia en "leídas en un cien por cien" (Quargnolo 1986: 21).

<sup>182</sup> Igualmente en Alemania, a partir de 1932, se obligó a que el doblaje se hiciera en territorio alemán (Apin 2013: 12).

<sup>183</sup> *Arte y cinematografía*, n. 393-394, 1 de marzo de 1934, p. 32.

impuso el doblaje mediante una Orden Ministerial inspirada en la que había aprobado Mussolini once años antes (§ 3.3)<sup>184</sup>.

Aunque tradicionalmente la adopción del doblaje o del subtitulado se había venido interpretando en términos económicos, desde 1991, cuando Martine Danan publicó su artículo “Dubbing as a Expression of Nationalism”, cada vez son más los que apuntan, sin excluir la cuestión económica, a la coincidencia de que los países europeos occidentales que adoptaron el doblaje y que lo siguen utilizando de forma mayoritaria tienen –o tuvieron en el pasado– algunas características comunes: se trata de países que fueron imperialistas y colonialistas, con lenguas habladas fuera de sus fronteras, con un fuerte sentimiento nacionalista, que muchas veces hicieron esfuerzos por invisibilizar o incluso acabar con la existencia de otras lenguas vernáculas en su territorio y que, en mayor o menor medida, se dotaron de leyes proteccionistas frente al cine estadounidense. Además, en Alemania, Italia y España hubo, en los años que nos ocupan, regímenes totalitarios que supieron aprovechar el cine como instrumento de propaganda y de control ideológico. Según Danan (1991: 612-613) estos países, más Francia, crearon a través del cine una fuerte identidad nacional articulada a través de la lengua estándar nacional. Comparando el subtitulado y el doblaje, Danan concluye que la forma de traducción natural del cine en un entorno nacionalista es el doblaje. El subtitulado es una forma de traducción mucho más orientada hacia la lengua fuente, en la que la presencia de la banda sonora original recuerda constantemente a los espectadores el carácter extranjero de la obra fílmica; por el contrario, el doblaje es una traducción más orientada a la lengua meta, un intento de esconder el origen extranjero de la obra. Por eso el subtitulado termina siendo prohibido o se limita su uso.

El doblaje, además de contribuir a exaltar los valores nacionales, permitía establecer un filtro sobre los contenidos y sobre el lenguaje, realizando un proceso

---

<sup>184</sup> Curiosamente, esta Orden nunca fue publicada en el *Boletín Oficial del Estado*, de manera que no tenía efectos jurídicos, pero sí fue publicada en el semanario *Primer Plano*, controlado por miembros del Sindicato Nacional del Espectáculo (Ávila 1997b: 14-15). Esta Orden jamás publicada en el BOE dejó de tener efecto alguno en 1946, pero se continuó con la práctica de los doblajes, tan lucrativa para las empresas del ramo y tan conveniente para los censores (Diego Galán 2003: 30-32), pero tan perniciosa para el desarrollo del cine español.

de “naturalización” de la película. De ello da buenos ejemplos Ana Ballester en su análisis comparativo del guion original y la primera traducción para doblaje de la película *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, Rouben Mamoulian, 1941). Así, en una conversación entre Juan Gallardo, el torero protagonista, y su mujer, el guion en inglés dice:

JUAN.- What do you do with yourself when I'm in the ring?

CARMEN.- I sit by the window and count the seconds.

La versión al español dice esto otro:

JUAN.- ¿Qué haces todo el tiempo que yo paso en la plaza?

CARMEN.- Rezo continuamente a la Macarena.

La respuesta de la mujer tiene mayor especificidad cultural, puesto que, efectivamente, rezar a la Macarena era lo que solían –y aún suelen– hacer muchas esposas de toreros, y esta falta de correspondencia con la realidad cultural española era algo muy criticado en las españoladas hechas por los estadounidenses (§ 3.2). Por otra parte, este cambio permite introducir una alusión a la religión católica, tan del gusto del régimen franquista (Ballester 2001: 170). Después de su análisis de esta película, Ballester afirma estar convencida de que el doblaje “fue una herramienta que permitió al régimen franquista afirmar la supremacía de la lengua nacional, así como de su inviolabilidad política y cultural” (2001: 173)<sup>185</sup>.

El triunfo aplastante del doblaje en España y en otros países no quiere decir, en absoluto, que no hubiera polémica alrededor de él cuando se empezó a utilizar, que fue una década antes aproximadamente de su imposición por ley. Al contrario: los periodistas y críticos cinematográficos, por lo general, lo aborrecían, al menos

---

<sup>185</sup> Otros ejemplos de intervención en películas dobladas nos muestran lo cierto de esta afirmación. En *El explorador perdido* (*Stanley and Livingstone*, Estados Unidos, Henry King y Otto Brower, 1939), que pasó por la mano censora en 1944, la dedicatoria inicial rendía homenaje a exploradores ingleses, alemanes y estadounidenses; los censores, molestos, hicieron llegar un nuevo texto en el que incluían a dos exploradores españoles, Hernando de Soto y Cabeza de Vaca (Gil 2009: 317-318). La película *Lady Hamilton* (Reino Unido, Alexander Korda, 1941) sufrió asimismo la imposición de tener que añadir para el doblaje observaciones positivas sobre el heroísmo de la marina española, pues se narraba en ella la batalla de Trafalgar, donde los barcos ingleses derrotaron a franceses y españoles; los distribuidores de la película en España optaron por añadir frases del tipo: “los españoles se batieron como leones”, “tened en cuenta, señor, que es Gravina quien manda la flota española”, etc. (Gil 2009: 319-320).

durante los primeros años, lo calificaban de *superchería*<sup>186</sup> y lo acusaban de ser el “procedimiento más eficaz para asesinar películas”<sup>187</sup> y hasta “el pecado capital del cine sonoro”<sup>188</sup>. El director francés Jean Renoir llegó a declarar que, en la Edad Media, a los dobladores los habrían quemado por brujería (Ávila 1997b: 11).

Una de las razones principales que se aducían era la disonancia entre los movimientos de los labios de los actores en la pantalla y las palabras que se oían:

(...) no es posible que la lengua castellana suene artísticamente cuando hay que cercenarla y retorcerla y comprimirla o estirla, a fin de que las frases tengan el mismo número de sílabas que las frases correspondientes en la versión inglesa, y cuando, a mayor abundamiento, los movimientos de los labios en las figuras angloparlantes de la pantalla no coinciden con los que corresponden a las palabras hispanas que se supone están pronunciando aquellos labios (*La Vanguardia*, 20 de marzo de 1930, p. 13).

En esta observación también se recoge cómo, por la falta de desarrollo de la técnica del doblaje, la lengua meta de la traducción era manipulada hasta lo inconcebible, como se puede ver en la respuesta de esta entrevista de *ABC* al entonces actor en Hollywood José López Rubio:

- ¿Cómo ves el problema de los dobles que substituyen a la producción en cada idioma?
- Son de una dificultad grandísima, casi insuperable, las realizaciones de películas sincronizadas. Yo he hecho un diálogo teniendo que resolver, no sólo el modo de repetir las frases inglesas con igual número de palabras españolas, sino de colocar los acentos españoles en el mismo sitio que estaban los ingleses. Por ejemplo: debía buscar una palabra que tuviese una “p” en la segunda sílaba, un acento tónico en la tercera, no pasase de cinco sílabas y expresase la misma idea que la inglesa. ¡Un suplicio chino! (Tomás Borrás, *ABC* Madrid, 9 de junio de 1932, p. 7).

La controversia entre subtítulo y doblaje no ha desaparecido: sigue siendo un tema con fuerte carga emocional que ocupa miles de páginas y horas de discusiones en todos los ámbitos públicos y privados. Y también la utilización política del doblaje se repite: en 2013, la presidenta de Argentina, Cristina Kirchner, aprobó una ley que obliga al doblaje de series y películas extranjeras en la televisión (con

---

<sup>186</sup> Manuel Bueno, *ABC* Sevilla, 3 de septiembre de 1931, p. 10.

<sup>187</sup> A.B., *ABC* Madrid, 17 de enero de 1934, p. 15.

<sup>188</sup> Felipe Centeno, *La Vanguardia*, 27 de diciembre de 1931, p. 11.

algunas excepciones), al mismo tiempo que establece un porcentaje mínimo de doblajes que deben realizarse dentro del país “para la defensa de nuestra cultura e identidad nacional, circunstancia que se garantiza a través de la actividad desarrollada por actores y locutores que posean nuestras características fonéticas”<sup>189</sup>.

No querríamos cerrar este capítulo sin hacer siquiera mención de otra forma de superar la barrera lingüística del cine sonoro que viene practicándose en países bastante cercanos, como son Rusia, Polonia y los países bálticos. Se trata de la *voice-over translation*, es decir, la traducción mediante una voz *en off* o voz *superpuesta*, que consiste en la lectura casi simultánea –generalmente con unos segundos de retraso respecto del original- de la traducción por un solo locutor, permitiendo que la banda sonora original se mantenga en un segundo plano perceptible y a veces inteligible. Es una técnica que en España estamos acostumbrados a ver en la televisión, especialmente en documentales, en noticias o entrevistas, pero no en el cine de ficción. En cambio, en los países antes nombrados ha sido una práctica habitual y todavía sigue siéndolo, especialmente en la televisión, aunque convive con las otras dos técnicas. Al menos hasta 2007, en Polonia, por ejemplo, se doblaba solamente un pequeño porcentaje de las producciones que llegaban a los cines o a la televisión, fundamentalmente las series y películas infantiles, prefiriéndose el uso de la voz superpuesta, mientras que los subtítulos son una opción todavía poco utilizada aunque en alza (Jodłowska 2007: 27 y 42).

### 3.5. El cine sonoro y el modelo de lengua

En el cine sonoro temprano, la novedad de la aparición de la voz provoca un gran interés por los dialectos, los sociolectos, los acentos, y en definitiva, por la lengua como marcador social. Es significativo que la primera frase de la primera película sonora (*The Jazz Singer*, Alan Crossland, 1927) sea “you ain’t heard nothin’ yet”, un enunciado que muestra la identidad local, social y étnica del personaje, con

---

<sup>189</sup> Decreto 933/2013 (<http://goo.gl/idzi0a>).

un ligero acento *yiddish* de Brooklyn (Rossholm 2006: 59). Igualmente, la primera frase de la primera película sonora española, *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), es la que el jefe del protagonista le dice a este, que se ha quedado dormido en el trabajo: “Oiga, pollo, *pa’* dormir se va *pal* Ateneo”, con entonación marcadamente castiza. También la primera película sonora francesa hecha en Francia<sup>190</sup>, *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930), refleja el habla de la clase trabajadora parisina. Asimismo, el escritor y cineasta Marcel Pagnol, que adaptó muchas de sus obras dramáticas en sus películas, ambientadas en el sur de Francia, buscaba en esa zona actores locales porque quería reflejar el acento de las clases trabajadoras del *Midi* lo más fielmente posible. A pesar, pues, de que Marcel Pagnol y René Clair protagonizaron sonadas polémicas alrededor de la función de la lengua en el cine, ambos coincidían en prestar atención a la especificidad lingüística local y social (Rossholm 2006: 60). Se pudieron escuchar también, por ejemplo, los diferentes acentos del sur de Estados Unidos en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939), el acento de los *cockneys* londinenses en *Pígmalo*n (*Pygmalion*, Anthony Asquit y Leslie Howard, 1938) y el acento de los negros estadounidenses en *Hallelujah* (King Vidor, 1929). Pero los caminos del cine, al menos el de los países occidentales, no siguieron esa dirección, de manera predominante, en las siguientes décadas.

Desde los primeros momentos de la existencia del cine argumental, hubo un trasvase de temas, obras, escritores y actores desde la literatura, y en especial desde el teatro, hacia el cine<sup>191</sup>. El teatro era un espectáculo asentado, valorado y diversificado socialmente del que los primeros cineastas sacaron buen partido. Era frecuente en todos los países que se contratara a las grandes compañías de actores teatrales para hacer películas, como fue el caso en España de la de María Guerrero y su marido, Fernando Díaz de Mendoza (Cánovas Belchí 2002: 24). Con la llegada del

---

<sup>190</sup> La primera película sonora francesa fue *Las tres máscaras* (*Les trois masques*, André Hugon, 1929), estrenada dos meses antes que *Sous les toits de Paris*, pero la sonorización no se hizo en Francia sino en el Reino Unido.

<sup>191</sup> En el anexo III puede verse el gran número de películas de nuestro corpus que están basadas en obras de ficción anteriores, tanto novelas como obras de teatro y zarzuelas. Asimismo, en la nómina de guionistas y argumentistas aparecen con frecuencia escritores de géneros literarios, tales como Camilo José Cela, Max Aub y Miguel Mihura.



sonoro, en los estudios de Hollywood también se contrató a numerosos actores de ópera y de teatro de diferentes nacionalidades, sobre todo en la época de las versiones múltiples.

Por supuesto, las adaptaciones literarias (tanto de teatro como de novela) han supuesto, desde los inicios del cine, un buen porcentaje de las películas argumentales, pero en los primeros años y en épocas determinadas ha tenido más importancia que en otras. En el cine español, por ejemplo, la literatura desempeñó un papel primordial en la posguerra:

El cine español de los años cuarenta prefirió observar y consultar los textos literarios en vez de mirar a la desgarrada realidad social que rodeaba cotidianamente a sus profesionales (...) además, los textos literarios ofrecían dos ventajas suplementarias a los cineastas: les proveían de ideas y de argumentos (...) y, por otra parte, las obras que se seleccionaban para ser adaptadas ofrecían la garantía de lo ya aprobado por otra instancia censora oficial (la censura de libros o la censura teatral), ofreciendo una garantía de viabilidad al proyecto. No es de extrañar entonces que, recién acabada la guerra civil, los mayores porcentajes de adaptaciones literarias se produjesen en los inseguros años 1939 y 1940, sendos ejercicios en los que ¡el cincuenta por ciento! de las películas realizadas estuvieron basadas en textos literarios (Gubern 2002: 57).

En los años 50 esta tendencia continuó, aunque suavizándose; el costumbrismo andalucista de los hermanos Álvarez Quintero, el sainete casticista de Carlos Arniches y la discursiva dramaturgia decimonónica de Jacinto Benavente continuaron aprovechándose cinematográficamente en esta década, tal como se había hecho en la anterior. La adaptación literaria es una práctica reiterada en la filmografía de los directores más valorados de esta época, como Luis Lucia, Rafael Gil, Luis Marquina, Manuel Mur Oti, Juan de Orduña, José María Forqué, Ignacio F. Iquino, Antonio Román y León Klimovsky (Heredero 2002: 91).

La asimilación del cine sonoro al modelo teatral suponía la adopción de ciertas convenciones lingüísticas, que dependían del género, pero que no admitían fácilmente ciertas libertades que los cineastas se estaban tomando:

(...) los dos elementos que algunos públicos suelen echar de menos en las películas de Hollywood [en español]: la buena dicción (que no es

precisamente el acento de Lavapiés) y los temas hispanos (Baltasar Fernández Cué, *La Vanguardia*, 28 de junio de 1936, p. 15).

En lo que se refiere al español, en el debate suscitado por la “guerra de los acentos” (§ 3.3), la mayoría de las opiniones que se vertían giraban alrededor de dos posiciones: la de aquellos que proponían utilizar diferentes acentos y vocabulario hispanoamericanos y la de aquellos que abogaban por la adopción del castellano del teatro (Gunckel 2008: 334). O, como lo llaman a continuación, el *español castizo* o el *gran español clásico usado en el teatro*:

El jefe de la producción extranjera de una Empresa norteamericana, ha lanzado las siguientes declaraciones: “Desde la implantación de películas parlantes, hemos estado muy interesados en crear películas perfectamente adecuadas para los países de habla española. Las dificultades observadas por otras compañías para lograr lo anterior, nos han obligado a hacer estudios profundos antes de llevar a cabo esta empresa. (...) Hemos resuelto el problema del idioma al adoptar el español castizo que se usa en los teatros de Madrid. Todas las personas que concurren al teatro en los grandes países hispanoamericanos están familiarizadas con las compañías teatrales de Madrid que viajan por el extranjero, y, no importando el dialecto que se hable en cada lugar, entienden el gran español clásico usado en el teatro (“El español en las películas habladas, *ABC Madrid*, 15 de octubre de 1930, p. 11).

Se pide claramente la intervención del especialista para terciar en la discusión sobre el uso de la lengua en el cine:

(...) otro personaje mucho más extraño y nuevo que el director de escena sonora aparecido en el mundo del film: el lingüista. Con el “cine” mudo la filología tenía muy poco que hacer. De vez en vez daba un gruñido ante traducciones absurdas de algunas didascalías. Pero sin consecuencias.

Ahora no. Ahora el mundo lingüístico del fonema entra de lleno en este inédito campo, creando una serie de problemas que sólo un técnico de la palabra puede resolver.

El “cine” sonoro ha despertado no sólo al maestro del “bel canto”, sino al especialista del “bel decir”.

De especialistas de “bel hablar” y “bel cantar”, sólo Europa poseía la tradición mejor. De ahí que toda la Europa artística y filológica se haya puesto en movimiento, acuciosa, frente a un arte que hasta ahora parecía ser indiferente.

Ya lo ha hecho notar muy bien eso Emile Vuillermoz al augurar un gran porvenir europeo en los asuntos del “cine” sonoro, “cine” ante el cual los norteamericanos siempre permanecerán torpes y desorientados por falta de sentido histórico y educación secular (“El *bel decir* en la pantalla”, *La Vanguardia*, 8 de octubre de 1930, p. 16).

Tomás Navarro Tomás se alinea con aquellos que piden un nivel de lengua más culto para el nuevo arte parlante, lo que implica, en aquellos momentos en que el cine era, ante todo, una diversión popular, un intento de crear un cine más elitista:

La película hablada impone al artista cinematográfico, hispanoamericano o español, la necesidad de ocuparse seriamente de la pronunciación correcta. El sentido literario y artístico de la palabra, las cualidades de la voz, el esmero prosódico y el arte de la dicción, que eran circunstancias nulas en el cine mudo, reclaman ahora en la película hablada (...) una atención semejante a la que les corresponde en la representación teatral. (...) Es preciso huir del vulgar error de los que creen que basta el hábito corriente y espontáneo de la lengua natal para satisfacer las necesidades de la representación artística. El cine quedaría en este punto muy por debajo del teatro, si no apreciase en todo su valor que la dicción eficaz y correcta, elevada sobre la rutina ordinaria (...) constituye un elemento de capital importancia en el arte del actor.

Conviene darse cuenta de que el cine parlante, con sus extraordinarias posibilidades como instrumento de producción artística y como agente de diversas influencias, viene a constituir un nuevo campo de actividad y competencia, en que cada uno de los pueblos principales ha de aspirar al más alto testimonio de la calidad y nivel de su cultura (1930: 14-16).

Más adelante, Navarro Tomás concreta cuál debe ser la variedad del español dominante en el cine:

En algunos países de Hispanoamérica (...) el teatro, con gran acierto, mantiene la tradición ortológica española. Con la pronunciación normal española cualquier compañía de teatro puede recorrer los países en que se habla nuestra lengua (...) En el cine parlante la pronunciación correcta y normal, sin dialectalismo chocante, es aún más necesaria que en el teatro, porque mientras una compañía dramática puede reducir su actuación a los límites de su país, toda película hablada en español necesita ser apta para poder ser llevada a todos los países de esta lengua (1930: 20-21).

Navarro Tomás defiende el uso en el cine de esta *pronunciación normal española* porque, frente a una pretendida “pronunciación *standard* americana, compuesta con ingredientes de distintos acentos regionales”, es “el resultado de una larga elaboración histórica y literaria” (1930: 32).

El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931 se ocupó ampliamente en sus conclusiones de dar recomendaciones sobre el modelo lingüístico que debía adoptar el cine, aunque centrándose básicamente en la

pronunciación. Establece tipos de pronunciación según el tema, la época y el lugar en que se desarrolla la trama (*La Vanguardia*, 15 de diciembre de 1931, pp. 22-23):

- *Pronunciación castellana correcta*: en películas de asunto histórico español, hispanoamericano de la época colonial o extranjero; en películas de asuntos de la literatura española, hispanoamericana de la época colonial o extranjera; en películas de ambiente moderno extranjero de costumbres cultas o populares; en películas de asuntos imaginarios sin localización geográfica.

- *Pronunciación culta del país al que se refiere el asunto*: en películas de asunto histórico hispanoamericano a partir de la Independencia; en películas de ambiente moderno español o hispanoamericano relativas a costumbres cultas.

- *Pronunciación culta de cualquier país de habla española*: en películas de asuntos de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia (excepto si el ambiente requiere el acento peculiar de un determinado país); en películas de dibujos animados o cualquier género semejante.

- *Pronunciación peculiar de la comarca o región*: en películas de ambiente moderno español o hispanoamericano que representen costumbres populares.

Vemos cómo la *pronunciación castellana correcta* sería la que se usaría en la mayor parte de las producciones. No es que estas recomendaciones del Congreso se siguieran al pie de la letra, como tampoco casi ninguna de sus demás observaciones (García Carrión 2013: 255). Sin embargo, eran representativas de un estado de pensamiento y, a su vez, crearon pensamiento sobre el uso de la lengua en el cine y sobre otros asuntos relacionados con él que probablemente tuvo repercusiones.

El diálogo fílmico fue, pues, ante todo, durante las décadas que nos van a ocupar, diálogo teatral. Y tanto en el teatro como en el cine estaba bastante claro qué no se podía decir y cómo no se podía hablar. Podemos decir que el cine español de los años 30, 40 y 50 es un cine bastante homogéneo lingüísticamente y que, salvo

en el caso de las películas costumbristas –que mostraban rasgos dialectales bastante folclorizados–, apenas refleja la variación geográfica –salvo si esta constituye un motivo argumental, como ocurre en la película *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943) o sirve a un fin patriótico como puede ser mostrar la unidad de España, como ocurre en *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950)– y mucho menos la variación social<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> Lo mismo, respecto a las variedades geográficas, ocurría con el cine francés, en el que, a excepción de las variedades del Midi –que, cuando aparecen, lo hacen de forma estereotipada–, la falta de representación de la variación diatópica es una característica global (Chion 2008: 6-7).

## 4. EL MULTILINGÜISMO EN EL CINE DE FICCIÓN

Dedicamos este capítulo a la convivencia de dos o más lenguas en una misma obra cinematográfica. Esta convivencia puede darse, como veremos, en muy diferentes grados y estableciendo jerarquías o en condiciones de igualdad, pues existen muchos estadios intermedios a lo largo del *continuum* que en realidad es la categoría *multilingüismo*.

Puesto que hablamos de cine en general, de cualquier parte del mundo, preferimos usar en este apartado el término *multilingüismo*, mientras que, en nuestro propio estudio sobre el cine español de 1929 a 1960, preferiremos el término *heterolingüismo*, utilizado sobre todo en el campo de la traducción literaria, para hablar de la aparición de otras lenguas que no son el español<sup>193</sup>.

Cabe preguntarse, antes de adentrarse en la evolución y las funciones del multilingüismo en el cine, sobre la necesidad y el sentido de representar la diversidad lingüística en las obras cinematográficas. A lo largo de más de un siglo, miles de películas en las que aparecen personajes que hablan diferentes lenguas han sido y son monolingües –tanto en su banda sonora original como en sus doblajes– y la diversidad lingüística en ellas es mencionada, sugerida, evocada o inexistente.

Para algunos, la lengua es un elemento extrínseco al cine; son las imágenes las que transmiten lo importante y, en lo que atañe a la representación de las lenguas, como en la trama o en los decorados, el creador de cine debe tener libertad:

Yo comprendo la exquisitez cultural de quienes prefieren que impere en el cine la fidelidad lingüística y admiro su poliglotismo. Aprecio en lo que vale el respeto a las lenguas y el empeño de algunos en aplicarlo a toda creación artística. Pero acaso quepa aceptar que el cine, precisamente por ser creación y por ser arte, debe gozar en lo lingüístico de la misma libertad de que goza en todo lo demás. De igual modo que no pocos paisajes del oeste americano se filmaron en Almería, algunas nevadas estepas rusas se filmaron en Soria y buena parte de la producción norteamericana en los estudios de Hollywood, pueden los vaqueros y los indios, los mencheviques y los bolcheviques, los misioneros y los espías hablar en español, en inglés, en ruso

---

<sup>193</sup> Tal como hace Sanaker (2010) en su propio estudio del cine francófono.

o en chino (según el país de origen o de doblaje) sin menoscabo del producto cinematográfico (Marsá 1992: 301).

Para otros, en cambio, el papel de la palabra como elemento realista es indiscutible y consustancial a la identidad de los personajes, del mismo modo que lo son el vestuario, el color de la piel o el comportamiento, y su utilización tiene implicaciones éticas:

Le respect de la langue nationale est une démarche d'honnêteté élémentaire et en même temps une preuve d'intelligence dramatique; le fait pour les personnages de parler leur langue maternelle accroît en effet considérablement la crédibilité de l'histoire (Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, p. 202; *apud* Sanaker 2008: 149).

Sanaker (2008:153) aduce asimismo razones de ética histórica y cultural:

Le respect pour l'autre langue sous forme d'un certain hétérolinguisme dans la représentation du comportement langagier nous paraît particulièrement important là où les langues en rencontre sont porteuses de valeurs culturelles particulières, où le discours des personnages a pour fonction de mettre en langue des situations historiques conflictuelles (...) il va sans dire que les implications éthiques d'une représentation hétérolingue sont particulièrement fortes dans les films où la rencontre des langues en est une entre oppresseur et opprimé, éventuellement de type colonialiste.

En este mismo sentido, Shohat y Stam critican la “asimetría colonial” del cine, cuando la potencia colonizadora pone su lengua en boca de los colonizados y reduce la lengua de estos a un ruido de fondo, un murmullo indescifrable: “For the coloniser, to be human is to speak *his* language. In countless films, linguistic discrimination goes hand in hand with condescending characterisation and distorted social portraiture” (1985: 54).

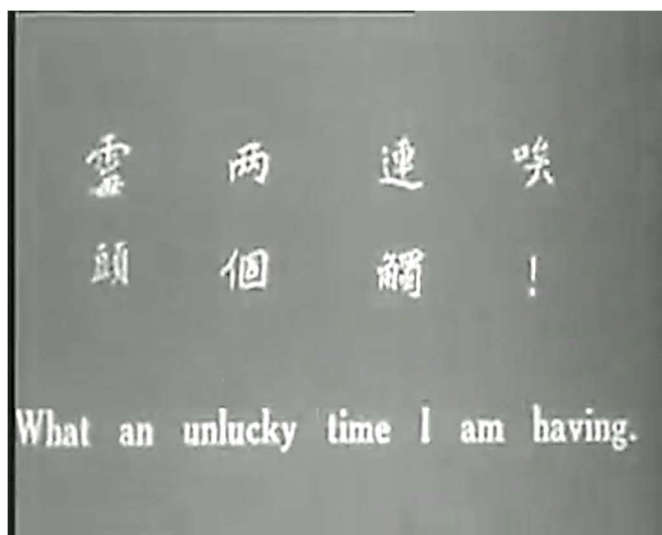
Este cuarto capítulo está dividido a su vez en cinco apartados: en el primero (§ 4.1), esbozamos una historia, necesariamente breve, del cine multilingüe –como en anteriores apartados, fundamentalmente del cine multilingüe occidental–; a continuación, pasaremos a hablar de varias cuestiones relacionadas directamente con la diversidad lingüística en el cine: cómo se representa la diversidad lingüística (§ 4.2) , qué diferentes grados y formas de multilingüismo encontramos en el cine (§ 4.3) y con qué funciones es utilizado (§ 4.4) .

## 4.1. Breve historia

### 4.1.1. Representaciones escritas del multilingüismo

A pesar de lo que algunos puedan pensar<sup>194</sup>, el multilingüismo es un fenómeno presente desde los inicios del cinematógrafo hasta la actualidad en su modalidad escrita, puesto que el uso de intertítulos o de elementos escritos endógenos en el cine mudo (§ 3.1) permitía que aparecieran dos o más lenguas. Este multilingüismo escrito cumplía y cumple –pues el texto escrito sigue teniendo utilidad en el cine sonoro– diversas funciones relacionadas con la producción o con la diégesis de la obra cinematográfica.

En cuanto a la producción, solamente la rentabilidad comercial explica que, por ejemplo, se hicieran películas mudas con intertítulos en dos lenguas. La primera película china que se conserva presenta así los créditos y los diálogos de los intertítulos:



*Zhi Guo Yan* (Schichuan Zhang, 1922)

---

<sup>194</sup> “Hay quien considera aberrante el monolingüismo en el cine. A mí ni me sorprende ni me extraña ni me molesta. El cine nació mudo y es esencialmente el arte de representar en una pantalla imágenes en movimiento” (Marsá 1992: 299).



Este carácter bilingüe con un fin comercial, cuando los elementos escritos de la película están reducidos al mínimo, es decir, no se usan intertítulos ni elementos escritos endógenos, se refleja únicamente en los créditos, como ocurre en este cortometraje, en el que al principio aparece un hombre mostrando unos grandes carteles con los datos principales de la obra en francés y en inglés:



*Le portrait spirituel* (Georges Méliès, 1903)

La aparición de lenguas extranjeras en textos escritos cumple también funciones relacionadas con la diégesis, tales como ubicar espacialmente o evocar la presencia de la lengua extranjera que se hablaría en la realidad en una escena (§ 4.2.2). Estos textos que forman parte de la trama pueden ser asimismo bilingües, con el fin de proporcionar verosimilitud a la narración. Por ejemplo, en la película muda *El italiano* (*The Italian*, Estados Unidos, Reginald Barker, 1915) vemos a los padres de un emigrante leyendo una carta; después, la cámara se centra en la carta:

New York City  
11 Aprile 1913  
Luce Dell'anima mia;  
Qui acluso troverai  
la monete per il biglietto.  
Parti subito col vapore  
Palermo, con ansio ti  
aspetto il tuo Bepfo.

*The Italian* (Reginald Barker, 1915)

A continuación se produce un encadenado que finalmente revela la misma carta, con su traducción al inglés para los espectadores:

New York City  
April 11, 1913  
Light of my soul;  
Enclosed you will  
find money for a ticket on the  
ship. Palermo. which sails soon.  
I will be waiting for you. so  
hurry to your Bepfo.

*The Italian* (Reginald Barker, 1915)

Si la ubicación de la trama es un lugar lejano donde se usa otro alfabeto, la lengua escrita sirve además como elemento que refuerza el exotismo:



*Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939)

Una última forma de evocación –que no aparición real– escrita de otras lenguas es la imitación de su alfabeto, como ocurre en muchas ocasiones con el chino:



*Chinatown after Dark* (Stuart Paton, 1931)

#### 4.1.2. El cine sonoro temprano: 1927-1932

Es difícil determinar cuál fue la primera película sonora en la que se oyeron dos lenguas. En primer lugar, porque muchas de las películas de los comienzos del cine sonoro se han perdido y el dato de las lenguas que se usaban en ellas no ha quedado registrado. En segundo lugar, porque las bases de datos de que disponemos no son completamente fiables en lo referente a las lenguas usadas en la banda sonora original, que tradicionalmente se han considerado un dato poco relevante. Por ejemplo, en la base de datos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español la lengua original de las películas ni siquiera aparece. Sí se registra esta información en la base de datos sobre cine más importante y completa en la actualidad, *Internet Movie Databased (IMDb)*<sup>195</sup>, pero no en todos los casos la información sobre las lenguas es rigurosa<sup>196</sup>. Así pues, y ante la imposibilidad de comprobar el uso de las lenguas en todas las películas desde el comienzo del cine sonoro, hemos de tomar la información que ofrecemos a continuación con cautela, entendiendo los datos como orientativos.

Partiendo de los datos que ofrece *IMDb* en las fichas de sus películas, llegamos a la conclusión de que la primera película multilingüe (conocida) de la historia del cine sonoro mundial es *En el viejo Arizona (In Old Arizona)*, Irving Cummings y Raoul Walsh, 1928)<sup>197</sup>. En esta película se habla en inglés, en italiano y en español, según *IMDb*, pero en realidad también aparece una supuesta lengua china<sup>198</sup> en una escena. La lengua dominante es el inglés y ninguna de las lenguas extranjeras se subtitula.

De la aparición del español en esta película da testimonio el periódico *La Vanguardia*, congratulándose del uso de nuestra lengua en una película estadounidense:

---

<sup>195</sup> Una empresa perteneciente a Amazon.

<sup>196</sup> Así, por ejemplo, en la primera película española sonora, *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929) se usan el español y el inglés, pero en *IMDb* solamente aparece el español.

<sup>197</sup> Un *western* romántico en el que el bandido hispano Cisco Kid juega al ratón y al gato con sus perseguidores mientras trata de mantener el amor de Tonia, la mujer más guapa del lugar.

<sup>198</sup> A pesar de haber consultado con diez personas de nacionalidad china, no hemos conseguido identificar la lengua. Solamente uno de los informantes sugirió que podría tratarse de cantonés, lo que tendría lógica en la película, puesto que la mayor parte de los emigrantes chinos que llegaron a Estados Unidos durante el siglo XIX provenía de la zona de Guandong.

(...) algunas películas como “In Old Arizona”, han sido para los productores en general una sorpresa inesperada de las posibilidades del idioma castellano en el cine. En esa cinta de la casa Fox los intérpretes –que se supone son todos de origen hispano- hablan el inglés con acento español e intercalan numerosas palabras españolas. El error estuvo en que tratándose de intérpretes norteamericanos, no tuvieron éstos una persona que conociese realmente nuestro idioma, que les indicase la exacta pronunciación y por lo tanto, si bien para el público de los Estados Unidos parece que hablasen en castellano, para los de nuestra raza su pronunciación resulta ridícula. (...) Para el mismo público norteamericano el oír frases en español –que es el idioma que más interesa en este país- ayudó en mucho al éxito de la cinta (*La Vanguardia*, 6 de octubre de 1929).

Esta parece ser la única película multilingüe de 1928, pero hemos de tener en cuenta que aproximadamente un 90 % de las películas rodadas en este año son todavía mudas. En 1929 encontramos otra producción estadounidense de similares características: *Border Romance* (Richard Thorpe), que narra las aventuras de un fugitivo estadounidense en México, y en la que predomina el inglés, pero también se habla en español. Como en *In Old Arizona*, lo que se dice en español no se subtitula.

Del mismo año, 1929, es otra película estadounidense en inglés y francés: *El desfile del amor* (*Love Parade*, Ernst Lubitsch), cuyo protagonista masculino es Maurice Chevalier, y en la que aparecen diálogos completos y soliloquios del protagonista en francés, sin subtitular. Muy similar planteamiento lingüístico, con esporádicas intervenciones en francés del protagonista y algún otro personaje, tienen otras películas estadounidenses posteriores que protagoniza Maurice Chevalier<sup>199</sup>.

También en 1929 se estrena la película estadounidense *¡Qué fenómeno!* (*Welcome Danger*, Clyde Bruckman), protagonizada por Harold Lloyd<sup>200</sup>, cuya trama

---

<sup>199</sup> Como *El gran charco* (*The Big Pond*, Hobart Henley, 1930) y *La viuda alegre* (*The Merry Widow*, Ernst Lubitsch, 1934). Curiosamente, las tramas de *El desfile del amor* y *La viuda alegre* se ambientan en sendos países inexistentes, Silvania y Marshovia. Tanto la introducción de palabras en francés como la ubicación en países inventados responden a una misma intención comercial: la de internacionalizar las películas para convertirlas en un producto más fácilmente exportable, dándoles un toque lingüístico internacional y evitando problemas de censura o imprevisibles problemas diplomáticos. El recurso de usar países que no existían fue utilizado también con cierta frecuencia en el cine español de la época que nos ocupará en nuestro estudio (§ 7.1.3).

<sup>200</sup> Harold Lloyd, que ya desde su etapa como director de películas mudas se interesó por el mundo de los sinoamericanos (por ejemplo, en su película *A Tale of Two Worlds*, de 1921), dirigió poco después otra película de características similares: *Son of the Gods*, de 1930, cuyo tema principal es, precisamente, el problema de la integración racial, y en la que se habla, además del inglés, chino mandarín y francés.

en su mayor parte se desarrolla en el Chinatown de San Francisco. El cantonés se oye muchas veces como un ruido de fondo, pero también hay bastantes diálogos breves, de contenido imaginable por la situación, entre varios personajes chinos, e incluso alguna muestra de intercomprensión entre un personaje estadounidense y otro chino, siempre ayudada por los gestos. En general, se trata de intercambios breves y cómicos en los que la comprensión del diálogo no añadiría mucha información; las conversaciones de la protagonista con el médico chino de su hijo, el doctor Gao, en cambio, que transmiten información importante para la trama, se desarrollan totalmente en inglés. El cantonés, como las demás lenguas extranjeras que aparecen en las películas comentadas, no se subtitula. El uso de las lenguas es, por otra parte, mucho más verosímil que en otras películas estadounidenses de la época.

Otra combinación de lenguas que encontramos en una película estadounidense de este mismo año es la de inglés y alemán, en *El otro yo* (*The Great Gabbo*, James Cruze), la historia de un ventrílocuo llamado Gabbo, interpretado por el actor austriaco Erich von Stronheim, y su muñeco Otto, que a veces dice palabras en otras lenguas, como francés y español, y habla inglés con acento alemán. Gabbo, cuya nacionalidad no se menciona, habla consigo mismo en una ocasión en alemán y también mantiene una conversación en alemán con su asistente personal, poco previsible en cuanto a su contenido y sin subtitular; en otra ocasión, en una llamada por teléfono, mezcla el inglés con el alemán.

1929 es asimismo el año en que se estrena la primera película sonora española, *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), que es igualmente una película en las que se habla en dos lenguas: una principal, el español, puesto que la trama se desarrolla en España, y la otra el inglés, que es la lengua materna de dos de los personajes —el director de cine Edward S. Carawa<sup>201</sup> y un cámara—, que hablan inglés entre sí. Estas breves intervenciones en inglés no aparecen subtituladas y se limitan a palabras muy conocidas cuyo mensaje se puede deducir asimismo de la situación: “Yes”, “Are you ready?”, “All right. Go!”.

---

<sup>201</sup> Trasunto fílmico del verdadero director de cine estadounidense Edwin S. Carawe.

En el año 1930 y durante los primeros años de la década de los 30, encontramos varios ejemplos interesantes de películas multilingües, sobre todo teniendo en cuenta el número todavía pequeño de películas sonoras que se hace en ese año, con Estados Unidos ya en la Gran Depresión y Europa todavía intentando establecer redes estables de producción y exhibición de películas sonoras.

En Estados Unidos, *Sin novedad en el frente*<sup>202</sup>, *Marruecos*<sup>203</sup> y *La escuadrilla del amanecer*<sup>204</sup> son tres exitosas películas multilingües que tienen en común el tema de la guerra, tan tratado en estos años posteriores a la Primera Guerra Mundial<sup>205</sup>. Hay otro pequeño grupo de películas del año 1932 que tiene en común el uso de los idiomas inglés y ruso: *Gran Hotel*<sup>206</sup>, *El malvado Zaroff*<sup>207</sup> y *Un ladrón en la alcoba*<sup>208</sup>, que bien pudieron conformar los orígenes del extraño acento ruso de las películas estadounidenses<sup>209</sup>. No podemos extendernos más, pero no debemos dejar de nombrar películas de estos años como *El expreso de Shanghai*<sup>210</sup>, en la que se hablan alemán, cantonés, francés e inglés, o *La amargura del general Yen*<sup>211</sup>, en la que podemos oír chino mandarín<sup>212</sup>, francés e inglés.

---

<sup>202</sup> *All quiet on the Western front* (Lewis Milestones, 1930).

<sup>203</sup> *Morocco* (Josef von Sternberg, 1930).

<sup>204</sup> *The Dawn Patrol* (Howard Hawks, 1930).

<sup>205</sup> La primera es una obra antibelicista basada en la novela homónima del alemán Erich Maria Remarque, de 1929; en ella, aunque la mayoría de los personajes son alemanes, la lengua principal es el inglés, y aparece el francés como lengua secundaria durante la estancia de los alemanes en Francia. *Morocco*, otra historia ubicada en la Primera Guerra Mundial pero en un contexto más exótico e internacional en esos momentos, el inglés es la lengua principal, pero también se usan el francés, el español, el árabe y el italiano como lenguas de importancia menor. En cuanto a *The Dawn Patrol*, una historia sobre un grupo de aviadores ingleses durante la Primera Guerra Mundial, en ella se usan el francés y el alemán.

<sup>206</sup> *Grand Hotel* (Edmund Goulding).

<sup>207</sup> *The Most Dangerous Game* (Irving Pichel y Erenest B. Schoedsack).

<sup>208</sup> *Trouble in Paradise* (Ernst Lubitsch).

<sup>209</sup> Por ser estas las primeras películas que combinan ambas lenguas, probablemente el acento de la bailarina Grusinskaya (interpretada por la sueca Greta Garbo) en la primera, y el falso ruso del malvado conde Zarkoff (interpretado por el británico Leslie Banks) y de Gaston Monescu (Herbert Marshall, actor británico) en la segunda y la tercera comenzaron a conformar ese extraño acento, con consonantes vibrantes múltiples exageradas y vocales muy cerradas, que se atribuye en las películas del cine occidental a los hablantes rusos y que no se corresponde en absoluto con la realidad.

<sup>210</sup> *Shanghai Express* (Josef von Sternberg, 1932).

<sup>211</sup> *The Bitter Tea of General Yen* (Franz Capra, 1933)

<sup>212</sup> Hablado a veces, entre otros personajes, por el protagonista general Yen, papel que hace el sueco Nils Asther, dado que raramente se empleaba a actores asiáticos para papeles protagonistas. Un caso muy similar al del actor sueco Warner Oland (§ 5.1).

En Europa encontramos también ejemplos de multilingüismo en estos años. Así, la primera película sonora francesa completamente realizada en Francia, *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, René Clair, 1930), es una película multilingüe cuya lengua principal es el francés, con breves apariciones de la lengua rumana, la lengua materna de la protagonista, Pola, una inmigrante rumana en París<sup>213</sup>. Se trata de una obra que minimiza al máximo el diálogo, alternando escenas sin lenguaje oral en las que hablan las manos, las piernas y los pies, las caras, los relojes, los tejados, las luces, etc. con escenas habladas sonoras. El rumano, cuando se usa, no está subtitolado, pero se puede imaginar el mensaje. También de 1930, la película alemana *Die Singende Stadt* (Carmine Gallone) tiene escenas en alemán, inglés e italiano. La trama se ambienta en lugares turísticos de Italia y el inglés y el italiano no se subtitulan. Varios personajes son bilingües y eso permite mantener la comprensión entre ellos pero no la del espectador hablante de alemán, que puede entender solamente cuando se repiten los mensajes en alemán o cuando se usan palabras muy conocidas de otras lenguas. El alemán, de todas formas, es la lengua principal.

En todas estas películas, tanto las estadounidenses como las europeas, hay claramente una lengua principal –la del país de producción– y una lengua de importancia secundaria o menor, según los casos. Los motivos de la aparición de las lenguas extranjeras son variados: búsqueda de verosimilitud, adición de exotismo, facilidad para difundir la obra en otros mercados lingüísticos, necesidad debida a la nacionalidad de actores ya consagrados, etc. También tienen en común la falta de subtítulos, a pesar de que era un procedimiento ya existente<sup>214</sup>.

Entre 1931 y 1932 se rueda en Europa una serie de películas multilingües con características únicas y muy diferentes de las arriba nombradas. Se trata de un número reducido de obras: *Les nuits de Port Said*<sup>215</sup>, *Niemandsländ*<sup>216</sup>, *Camp*

---

<sup>213</sup> Papel que hizo la rumana Pola Illéry, conocida en Francia por sus papeles en el cine mudo.

<sup>214</sup> La comprensión, de cara al público, se logra mediante procedimientos diversos (§ 4.2.3).

<sup>215</sup> Francia, Leo Mittler, 1931.

<sup>216</sup> Alemania, Victor Trivas, 1931.



*volant*<sup>217</sup>, *Allo? Berlin? Ici Paris*<sup>218</sup> y *Kameradschaft*<sup>219</sup>. En ellas aparecen personajes de dos o más países, comunicándose entre sí, cada uno hablando su propia lengua, sin subtitular, y mostrando las características naturales de la comunicación interlingüística: uso de estrategias diversas de comunicación, utilización de las posibilidades de intercomprensión entre las lenguas, dificultades para superar las barreras lingüísticas (incluso falta de comprensión) y, en algunos casos, la aparición de un mediador interlingüístico. No hay jerarquías entre las lenguas, todas tienen el mismo *status*. Arnoldy (2004: 124), hablando de una de estas películas, dice algo que puede aplicarse a todas:

À l'évidence, *Allo Berlin? Ici Paris!* est indéniablement concerné par ce souci croissant de répondre à une des inquiétudes récurrentes de l'avènement du parlant, celle de conserver au cinéma son "caractère international" ou "sa dimension universelle", selon les mots de l'époque.

Vincendeau (2012: 139) incluye este grupo de películas dentro de las "versiones múltiples" o "versiones multilingües" (§ 3.2):

Finally a third, small, category must be mentioned: the polyglot film, in which each actor speaks his or her own language, such as Pabst's *Kameradschaft* and Duvivier's *Allo? Berlin? Ici Paris*. Unlike other attempts like *Camp volant* (Max Reichmann) or *Les Nuits de Port Said* (Léo Mittler), these two films were very successful, which clearly has to do with the fact that they integrate diegetically the inter-lingual apparatus which is their industrial *raison d'être*.

En nuestra opinión, estas películas políglotas (a las que habría que añadir *Niemandland*) son muy distintas de las versiones multilingües, que no eran tales aunque en su momento recibieran esa denominación, pues cada versión se hacía en una sola lengua. No solamente son propuestas diferentes en relación con las lenguas en el cine sino que pueden considerarse respuestas al conflicto lingüístico creado con la llegada del cine sonoro radicalmente contrarias: mientras que las versiones multilingües minimizan la diversidad lingüística, enmascarándola, las películas políglotas la enfatizan con diversos fines. En palabras de Dwyer, "Polyglot films celebrate the multiplicity of language by making (mis)translation central to the film's

---

<sup>217</sup> Alemania/ Francia, Max Reichmann, 1932. El título alemán es *Marco, der Clown*.

<sup>218</sup> Alemania/Francia, Julien Duvivier, 1931. El título alemán es *Hallo! Hallo! Hier spricht Berlin*.

<sup>219</sup> Alemania/Francia, Georg Wilhelm Pabst, 1931. El título francés es *La tragédie de la mine*.

rationale” (2005: 305). Lo que sí es cierto es que las dos primeras que Vincendeau nombra, junto con *Niemandsland*, no solamente son películas en las que aparecen varias lenguas, sino obras en las que las lenguas y el juego interlingüístico forman parte importante de la trama.

*Camp volant*<sup>220</sup> cuenta una historia de circo<sup>221</sup> y no es casual que se desarrolle en ese ambiente, propicio al encuentro de personas de muchos países (y, por lo tanto, también para el encuentro de lenguas), que aparecerá también con cierta frecuencia en el cine español de la época que nos ocupa, a menudo con aparición de varias lenguas (§ 7.1.3). El director de fotografía y cámara canadiense Osmond Borradaile cuenta en sus memorias que participaron actores rusos, alemanes, italianos, españoles y franceses, y que, como el guion era simple, con poco diálogo y mucha mímica, “(...) even a non-linguist like myself had no difficulty understanding scenes spoken in three or four different languages” (2001: 43). Sin embargo, la película no tuvo mucha proyección internacional.

Lo mismo pasó con *Las noches de Port Said*. Esta película aparece en *IMDb* como una película de lengua francesa. Sin embargo, en una entrevista a un periódico español dice el propio director, Léo Mittler:

«Las noches de Port Said» es una película que contiene la menor cantidad posible de diálogo. ¿Sabe usted? En este film aplico una nueva fórmula del sistema parlante. No se trata sólo de la reducción del diálogo, sino de la posibilidad, ya lograda, de que en una misma película intervengan, hablando su lengua materna, artistas de distinta nacionalidad. En «Las noches de Port Said» Renée Hóribel habla, naturalmente, francés, y Ricardo Núñez, español. Lo cual no es inconveniente para que los dos se entiendan a la perfección y constituyan, sobre el fondo luminoso de Port-Said, ese dúo sentimental que es, clásicamente, el eje de toda película que se estime... Claro que esta fórmula no puede aplicarse a todos los films, sino, simplemente, a aquellos que, por su ambiente, justifiquen el «babelismo»... Un puerto como el de Port-Said, por ejemplo... Un circo... Escenarios limitados, incluso casi

---

<sup>220</sup> En *IMDb* se dice de esta película que la lengua es el francés. Sin embargo, en la enciclopedia del cine francés de Bessy y Raymond (1988) aparece como una sola versión en la cual cada actor habla su lengua; la misma información hallamos en el periódico *Le Confédéré*, del cantón suizo de Valais, en “Le Théâtre des Bouffes-Parisiens à l’Etoile”, 9 de diciembre de 1932, p. 2. No podemos confirmarlo, puesto que no hemos podido ver esta película, pero la información de *IMDb*, como en otros muchos casos, probablemente esté incompleta.

<sup>221</sup> Un feriante provoca un accidente en el que muere su mujer y acusa al payaso del circo, que pasa diez años en la cárcel. Cuando sale, su antiguo patrón le confiesa la verdad y, moribundo, le lega su circo, pero el payaso todavía busca vengarse.

agotados cinematográficamente: ya lo sé. Pero, de todas maneras, ¡qué maravilla haber podido suprimir esa frontera de la palabra! (*La Vanguardia*, 22 de agosto de 1931, p. 8).

Efectivamente, se trata de un escenario que fue verdaderamente políglota desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX. A la vista de los nombres de los personajes<sup>222</sup>, en la película se habla, al menos, español, francés, alemán e inglés<sup>223</sup>.

En cuanto a *Allo? Berlin? Ici Paris y Kameradschaft*, las dos películas más exitosas, se trata de dos obras con muchos puntos en común (Rossholm 2006: 66-68). Ambas son coproducciones francoalemanas y tienen como lenguas el francés y el alemán. La primera es una comedia romántica sobre un telefonista alemán y una telefonista francesa que se enamoran por teléfono, y la segunda se desarrolla en una mina ubicada en la frontera franco-alemana. Fueron las que tuvieron mayor éxito porque no intentaron tapar o esconder el proceso de traducción inscrito en ellas, sino que hicieron un uso creativo de él. Así, por ejemplo, en *Allo? Berlin?* en las conversaciones por teléfono se producen malentendidos y se confunden identidades. *Kameradschaft*, que trata de unos mineros alemanes que rescatan a unos colegas franceses, presenta también problemas de comunicación a distancia: los mineros consiguen contactar y se salvan primero gritando a través de los túneles y golpeando las tuberías, y luego intentando usar un teléfono. En ambas películas, el teléfono entra en el mundo bilingüe como herramienta de traducción que supera las fronteras. La repetición de frases, como modo de traducción, era una manera específicamente telefónica de conversación en los tiempos en que la calidad de audición no era la de ahora y eran frecuentes los cruces de línea; repitiendo lo que dijo el que llamaba, la persona que está al otro lado de la línea confirma que el mensaje ha llegado, y esto ayuda al público a entender mejor.

La obra más políglota de este grupo es *Niemandsländ*, rodada en alemán, francés, inglés, ruso y yiddish; es también la que tiene un enfoque más “antinacional”

---

<sup>222</sup> Reparto consultado en *IMDb*. No hemos podido acceder a ninguna copia de esta película.

<sup>223</sup> Puede que sean más, si tenemos en cuenta lo que describe el mismo periodista de *La Vanguardia*, que hace su crónica desde los estudios de Joinville, donde se rodó: “Allí hay armenios, turcos, egipcios, chinos de ojos oblicuos, árabes envueltos en sus alquiceles blancos, japoneses de nombre poético – sólo el nombre–, rusos de novela de Kessel” (*ibidem*).

y “transnacional” (Nenno 2010: 291). Una obra con poco diálogo, con amplio uso de los recursos icónicos del cine mudo, en la que la diversidad de lenguas es uno de los motivos principales. Un obrero francés, un carpintero alemán, un inglés que acaba de tener un hijo, un sastre judío y un bailarín de claqué africano son enrolados para luchar en la Primera Guerra Mundial; los cinco coinciden, tras una batalla, en los restos de una trinchera en tierra de nadie. Solamente uno, el africano, habla las lenguas de otros tres: alemán, francés e inglés, y sirve a menudo de intérprete. El personaje judío, por su parte, ha sufrido algún tipo de afasia tras un bombardeo y no puede hablar, pero también consigue comunicarse con los demás. Esta película antibelicista muestra cómo las lenguas separan enormemente a los hombres, pero no son barreras infranqueables<sup>224</sup>. En una escena crucial, el alemán, el francés y el inglés empiezan a discutir sobre la guerra. Los tres gritan y se hacen gestos iracundos. El africano ríe a carcajadas, y cuando todos lo miran, dice: “Vous dites la même chose mais en langues différents. Voilà pourquoi vous ne vous comprenez pas”. Sin embargo, los cinco finalmente consiguen entenderse y convivir, saliendo juntos de la trinchera en busca de la paz. El ser humano está por encima de las diferencias lingüísticas y culturales, y el lenguaje que importa es el de los sentimientos, como dijo el propio director (Nenno 2010: 287). Todo ello provocó que esta película fuera prohibida por los nazis en 1933.

Estos *films* tienen en común la expresión de la utopía del deseo de comunicar más allá de la lengua. El enamoramiento, la solidaridad entre obreros, la mutua protección frente a los embates de la guerra prevalecen sobre la diferenciación lingüística. El tema de la universalidad humana es frecuente en los *films* multilingües

---

<sup>224</sup> En los propios créditos de inicio de la película aparece una declaración de intenciones: “*No man’s land* est un film pour la paix, un vibrant appel aux sentiments de solidarité et d’amitié entre les peuples. C’est l’histoire de cinq hommes, un Français, un anglais, un allemand, un negre et un juif, qui sont arrachés par la guerre à leur besogne quotidienne et qui se retrouvent dans la zone dévastée entre les deux fronts ennemis, sur la terre qui n’appartient à personne: dans le NO MAN’S LAND”. En la versión que hemos visto, procedente de la Deutsche Kinemathek (en línea en [www.europeanfilmgateway.eu](http://www.europeanfilmgateway.eu)), los créditos, la voz narradora en *off* y algunos –pocos– subtítulos aparecen en francés. Existe otra versión, que fue restaurada en Estados Unidos en los años 60. Tanto Rossholm (2006: 66) como Nenno (2010: 295) dicen que esta película, como las otras cuatro, no tiene subtítulos en ninguna lengua, pero no hemos conseguido localizar la versión de la película que han manejado.

(Rossholm 2006: 68). Por otro lado, este pequeño conjunto de películas filmadas casi simultáneamente parecen querer representar la identidad europea como identidad multilingüe no conflictiva. Fue una propuesta fílmica para afrontar las barreras lingüísticas provocadas por la moda del cine hablado que no llegó a prosperar en su momento pero que tiene conexiones profundas con un cine políglota mucho más reciente del que hablaremos más adelante.

Pero no hemos de perder nunca de vista el aspecto comercial del cine. En la decisión de rodar *Las noches de Port Said* en modo multilingüe pesaron razones bastante más prosaicas. José Luis Salado, guionista de cine de la época, cuenta los avatares de la creación de esta película, cuyo precedente, *Tres noches en Port Said*, no se llegó a terminar por deseo expreso del productor, Mr. Kane. De él mismo surgió la idea de la nueva película:

A Mr. Kane se le ha ocurrido una fórmula maravillosa: ¿Y si se le diera al público una película hablada en tres o cuatro idiomas al mismo tiempo?

- No sé qué quiere decir usted- corta el escritor Mehring.

- La cosa es clara. En un circo o en un puerto de categoría internacional – explica Mr. Kane– se habla en alemán, en francés, en inglés... Cada cual se expresa en su lengua, y todo el mundo, con más o menos dificultades, acaba por entenderse. ¿Por qué, pues, no se ha de hacer exactamente lo mismo en un “film” que retrate cualquier de esos ambientes internacionales? (...) En Port-Said puede haber muy bien un marinero español que se enamore de una francesita. El marinero dirá a la muchacha: “Te quiero.” Ella no le entenderá; pero, por la expresión de las pupilas masculinas, adivinará lo que le dicen y repetirá en su idioma: “Oui; tu m’aimes...” ¿Ve usted? Este pequeño modelo de diálogo es ya comprensible para dos naciones: Francia y España. Compóngaselas usted para justificar un idioma más: el alemán, por ejemplo... De este modo, “Las noches de Port-Said” –es decir, una sola película– nos servirá para tres públicos, y nos ahorraremos, por consecuencia, el gasto de dos versiones... (José Luis Salado, *La Voz*, 1 de agosto de 1934, p. 3).

Esta fórmula comercial, sin embargo, finalmente no contentó a nadie:

Al cabo de un mes justo, la película sale del laboratorio. Mister Kane manda una copia a Alemania. Y se la devuelven. En la Paramount de Berlín no hay quien entienda aquel galimatías. Otra copia –la segunda– viene a España. El mismo éxito. La tercera copia se queda en Francia. El propio Mr. Kane, en persona, la lleva a la oficina de la calle Meyerbeer. “He tenido una idea luminosa.” Se proyecta el “film” en la salita de pruebas. Cuchicheos, miradas de asombro... “¿Pero esto qué es, Mr. Kane? ¡Con tanto idioma junto se hace imposible seguir la película! (*ibidem*).”

### 4.1.3. Evolución desde principios de los años 30 hasta el siglo XXI

Trazar la historia del cine multilingüe, que aún no está escrita, podría ser el único objeto de una tesis. Como no es este nuestro caso, tras una descripción más pormenorizada de los principios del cine multilingüe sonoro, tenemos que limitarnos a esbozar una panorámica de su evolución.

No hace falta decir que la trayectoria del cine multilingüe occidental no siguió el derrotero de las cinco películas europeas de principios de los años 30 que acabamos de comentar. Lo habitual desde los años 30 hasta finales del siglo XX es que, en las películas en las que aparece más de una lengua, siempre haya una lengua principal, que es generalmente la lengua oficial del país de producción, y una o más lenguas secundarias, que se subtitulan total o parcialmente o no (dependiendo de la tradición de cada país pero también, muy frecuentemente, de la cantidad de diálogo, que no suele ser mucha), y/o una o más lenguas de importancia menor, que por lo general no se subtitulan (sobre la falta de subtitulado y sus efectos, § 4.2.3). Las lenguas no principales tienen sobre todo el carácter de lenguas menores, cuya comprensión no es necesaria para seguir la trama, sirven fundamentalmente para la ubicación y caracterización de los personajes y suelen aparecer en forma de breves inserciones léxicas.

El cine multilingüe fue siempre y aún sigue siendo una opción minoritaria, y son amplia mayoría las películas en las que, aun existiendo en la diégesis la oportunidad de aparición de otra lengua, se opta por hacerla desaparecer. Así, por ejemplo, en su estudio sobre los personajes españoles en el cine francés de 1945 a 1965, Angoustures (1998:235) identifica un total de 51 películas en las que aparecen, algunas de las cuales se ambientan, total o parcialmente en España, y, sobre la cuestión lingüística, dice:

L'obstacle le plus logique, la difficulté linguistique, reste mineur. (...) Il s'agit tout d'abord d'une facilité de tournage. Mais la façon dont cette difficulté est résolue est intéressante : en effet, si les Français ne parlent jamais espagnol, les Espagnols parlent presque tous français, soit parce qu'ils vivent en France,

soit parce qu'ils y ont vécu, travaillé, transité, soit parce que le français fait partie de la culture des élites. Il y a là un message implicite : c'est aux Espagnols de faire l'effort d'apprentissage culturel qu'implique la rencontre.

La observación de Angoustures, sin embargo, es extensible a todas las épocas y nacionalidades en el cine francés y en todos los demás cines nacionales de Occidente. Solamente algunos ejemplos con películas de los años 30 y 40 en las que aparecen personajes extranjeros protagonistas y secundarios y que tienen escenas en países extranjeros: en la película *Transgression* (Estados Unidos, Herbert Brenon, 1931), una joven inglesa cuyo marido se va a la India pasa una temporada en París, donde se enamora de un marqués español, que le propone viajar a España, pero... todos hablan inglés; en *Maison des danses* (Francia, Maurice Tourneur, 1931), los protagonistas son dos pescadores españoles que aman a una misma mujer, también española, y todos ellos hablan... francés; *Roumanie, terre d'amour* (Francia, Camille de Morlhon, 1931) se desarrolla en Rumanía y todos sus personajes son rumanos que hablan... francés. La lista sería interminable.

No obstante, a lo largo del siglo XX, ha habido directores que han tendido a incorporar la diversidad lingüística en mayor medida que otros (y algunos de ellos siguen haciéndolo, pues continúan en activo)<sup>225</sup>. Existen asimismo desde los años 30 hasta finales del siglo XX películas reseñables que hacen un uso extemporáneo de las lenguas. Nos limitamos a nombrar algunas de ellas en orden cronológico, sin ninguna pretensión de exhaustividad: *La gran ilusión*<sup>226</sup>, *La última esperanza*<sup>227</sup>, *Camarada*<sup>228</sup>, *La sal de la tierra*<sup>229</sup>, *Nunca en domingo*<sup>230</sup>, *El día más largo*<sup>231</sup>, *El desprecio*<sup>232</sup>, *Es un*

---

<sup>225</sup> En el cine estadounidense destacan algunos que, aunque hicieron gran parte de su carrera en Estados Unidos, procedían de Europa, como el húngaro Michael Curtiz, el austriaco Josef von Sternberg, el inglés Alfred Hitchcock, el italiano Frank Capra y el alemán Ernst Lubitsch, así como directores nacidos en Estados Unidos, como Howard Hawks, Jim Jarmusch y Terrence Malick. En Europa, los franceses Jean Renoir y Jean-Luc Godard y el alemán Wim Wenders son algunos de los directores famosos que han incluido varias lenguas en sus películas a lo largo de toda su trayectoria.

<sup>226</sup> *La grande illusion*, Francia, Jean Renoir, 1937.

<sup>227</sup> *Die Letzte Chance*, Suiza, Leopold Lintberg, 1945.

<sup>228</sup> *Paisà*, Italia, Roberto Rossellini, 1946.

<sup>229</sup> *Salt of the Earth*, Estados Unidos, Herbert J. Biberman, 1954.

<sup>230</sup> *Never on Sunday*, Estados Unidos/Grecia, Jules Dassin, 1960.

<sup>231</sup> *The Longest Day*, Estados Unidos, Ken Annakin *et al.*, 1962.

<sup>232</sup> *Le mépris*, Francia/Italia, Jean-Luc Godard, 1963.

*instante*<sup>233</sup>, *Tora! Tora! Tora!*<sup>234</sup>, *Xala*<sup>235</sup>, *La decisión de Sophie*<sup>236</sup>, *El Norte*<sup>237</sup> y *El cielo sobre Berlín*<sup>238</sup>. Volveremos a mencionar muchas de ellas durante este capítulo y el siguiente para ilustrar fenómenos determinados.

Pasamos a continuación a ver cuál ha sido la evolución en números del cine multilingüe mundial. Para ello, la mejor herramienta es la base de datos *IMDb*, a pesar de que, como hemos advertido anteriormente, contiene algunos errores en los datos referentes a las lenguas –fundamentalmente por omisión–. Esta base de datos contiene la mayor parte de las obras cinematográficas producidas, pero no absolutamente todas, y se va incrementando diariamente. Por este motivo, hicimos todas las búsquedas en las que basamos nuestros gráficos en el mismo día, el 23 de noviembre de 2014. *IMDb* tiene un sistema de búsquedas que no está pensado para una investigación de este tipo y no nos permite extraer algunos datos tal como los queríamos. En primer lugar, no existe una manera de buscar todas las películas multilingües distinguiéndolas de las monolingües. Otra importante constricción para nuestro trabajo es que no podemos hacer una búsqueda de determinadas combinaciones de lenguas excluyendo otras, lo que quiere decir que, por ejemplo, si buscamos la combinación “alemán + francés”, además de las películas en alemán y francés, el dato resultante puede contener películas en alemán, francés y otros idiomas. Aun así, creemos que la información que nos proporciona *IMDb* muestra claramente las tendencias del cine multilingüe.

En los siguientes gráficos hemos excluido los años 20, en los que el número de películas sonoras es demasiado bajo. Los datos de los años 30, por otra parte, son los menos fiables, porque pueden incluir también películas mudas, que no se pueden separar en las búsquedas porque existen muchas dobles versiones en este periodo (una versión sonora, generalmente en inglés, más una versión muda para ser

---

<sup>233</sup> *Eto mgnovenie*, URSS, Emil Loteanu, 1968.

<sup>234</sup> Estados Unidos/Japón, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku y Toshio Masuda, 1970.

<sup>235</sup> Senegal, Ousmane Sembene, 1975.

<sup>236</sup> *Sophie's Choice*, Estados Unidos/Reino Unido, Alan J. Pakula, 1982.

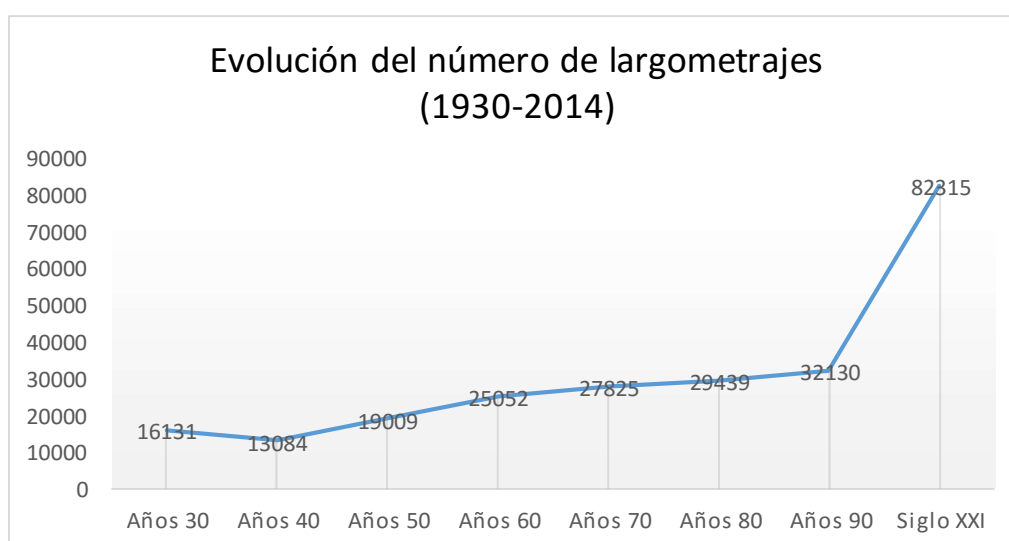
<sup>237</sup> Estados Unidos/Reino Unido, Gregory Nava, 1983.

<sup>238</sup> *Der Himmel über Berlin*, Alemania/Francia, Wim Wenders, 1987.



subtitulada en los mercados extranjeros), y porque en algunos casos se marcan como multilingües películas que en realidad son *versiones multilingües* hechas separadamente.

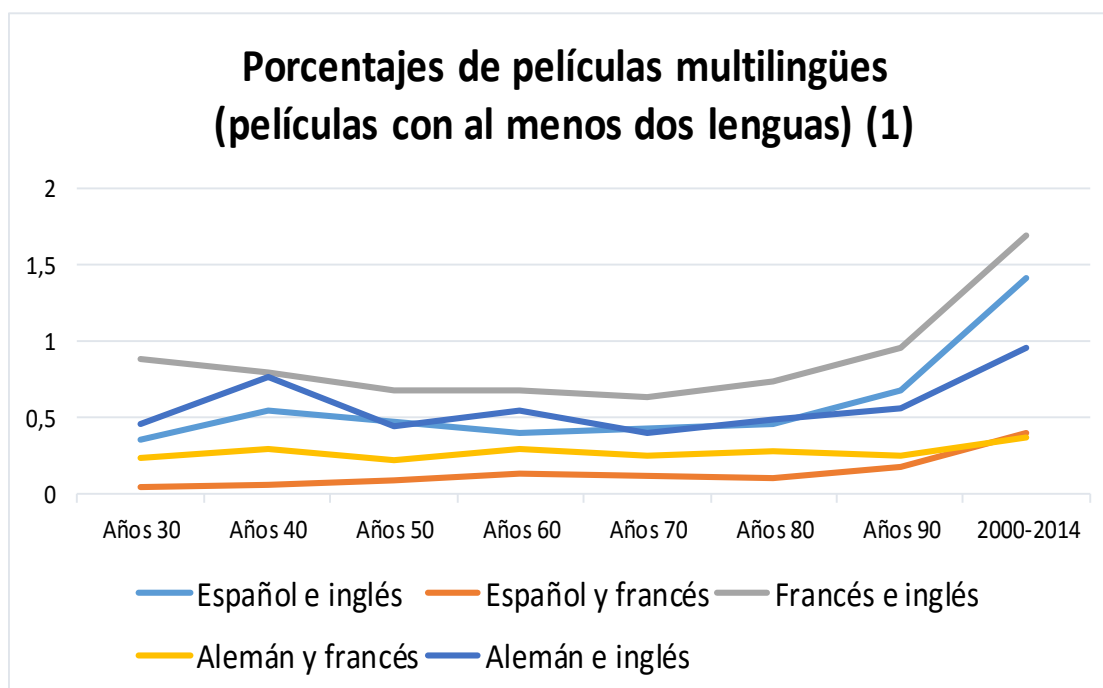
El número de largometrajes (de todo tipo, incluidos documentales, películas de animación, etc.) estrenados entre los años 1930 y 2014 tiene, según los datos de *IMDb* en la fecha arriba indicada, esta evolución:



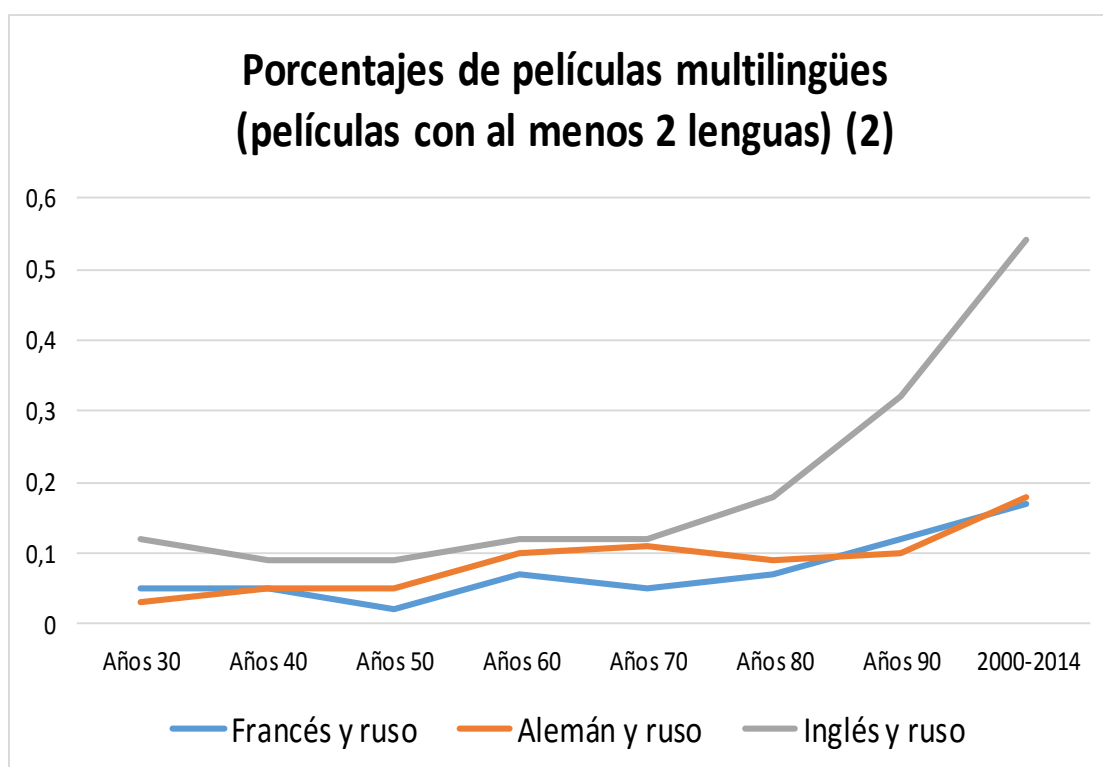
**Gráfico 1: Evolución del número de largometrajes (1930-2014) en el cine mundial (según datos de IMDb).**

Como se puede apreciar, solo hay un momento de descenso en la producción, los años 40, debido a la Segunda Guerra Mundial, y el mayor crecimiento se da en el periodo 2010-2014. Dentro de este conjunto inmenso de obras cinematográficas, hemos buscado combinaciones de lenguas que pensábamos que podían darse con frecuencia. Sobre los hallazgos hemos calculado los porcentajes respecto al total de cada época, y mostramos los resultados en los gráficos que siguen. Comenzamos con dos gráficos que muestran combinaciones de dos grandes lenguas europeas y un tercero que contiene los porcentajes de combinaciones de algunas de estas lenguas con otras lenguas del mundo con muchos hablantes<sup>239</sup>:

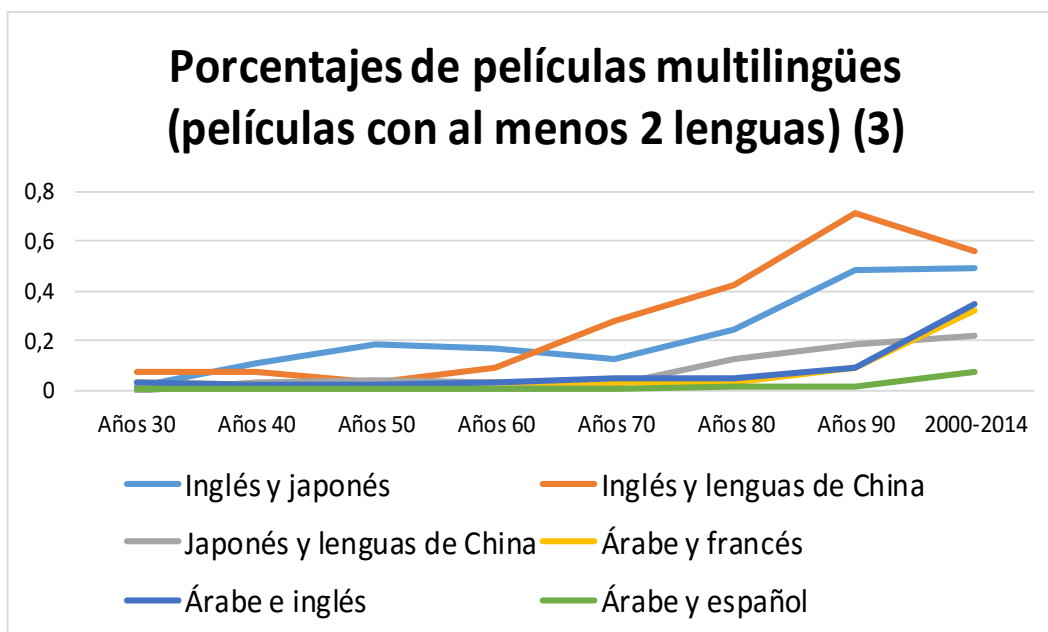
<sup>239</sup> Bajo el nombre *lenguas de China* hemos reunido los resultados hallados en *IMDb* con tres etiquetas diferentes: *Cantonese*, *Chinese* y *Mandarin*.



**Gráfico 2:** Evolución del número de películas multilingües (al menos con dos lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): español e inglés, español y francés, francés e inglés, alemán y francés, alemán e inglés.



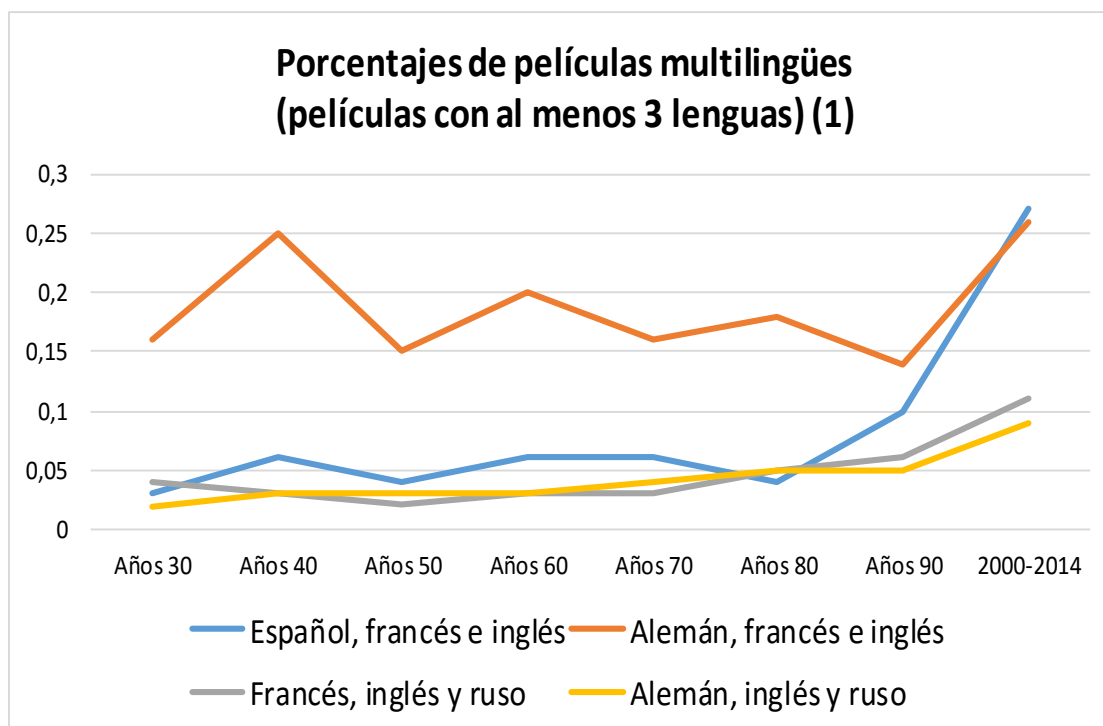
**Gráfico 3:** Evolución del número de películas multilingües (al menos con dos lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): francés y ruso, alemán y ruso, inglés y ruso.



*Gráfico 4: Evolución del número de películas multilingües (al menos con dos lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): inglés y japonés, inglés y lenguas de China, japonés y lenguas de China, árabe y francés, árabe e inglés, árabe y español.*

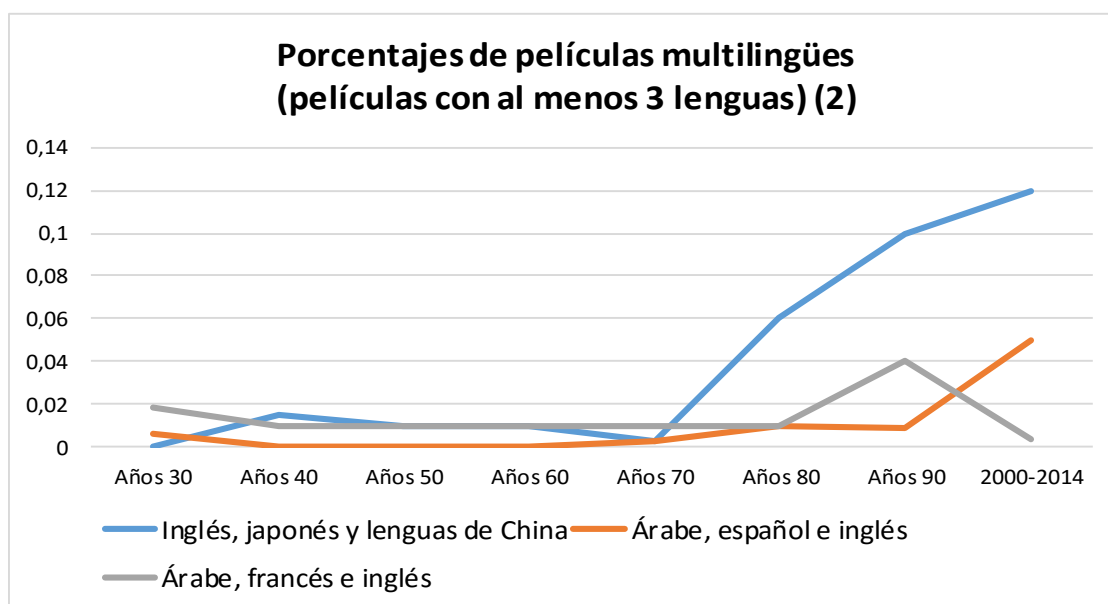
Las variaciones que encontramos a veces responden a acontecimientos históricos, como el descenso de películas que incluyen la lengua alemana tras la Segunda Guerra Mundial (gráfico 1). En otras ocasiones se trata de modas: por ejemplo, en los años 30 abundan en Estados Unidos las películas en las que aparece como lengua secundaria el francés (gráfico 1) debido, muy probablemente, a la presencia de actores de éxito como Maurice Chevalier, Charles Boyer o Claudette Colbert; asimismo, el ascenso de las películas que combinan el inglés y alguna lengua de China a partir de los años 70 puede explicarse en parte por el éxito de las películas de Bruce Lee, que dieron lugar a un género específico (gráfico 3). En el gráfico 3 apreciamos que, excepto las producciones que incluyen el inglés y el japonés, que aumentaron desde los años 40, todas las combinaciones tienen muy poca representatividad hasta los años 60. Lo que se observa claramente en casi todos los casos es un incremento notable en los catorce primeros años del siglo XXI, especialmente en las combinaciones de inglés con francés, de inglés con español y de inglés con ruso. Aun así, la combinación más frecuente, la de inglés y francés, no llega al 2 % de la producción mundial ni siquiera entre 2000 y 2014. Ello nos da la medida de lo minoritario que resulta aún el uso de varias lenguas en el cine.

Basándonos en datos de *IMDb*, podemos averiguar de una manera aproximada cuán multilingüe es el cine multilingüe. Para ello, hicimos búsquedas de tres lenguas de combinación frecuente, y estos son los resultados, que muestran de manera consistente el aumento de todos los grupos entre 2000 y 2014, y cerca de un 0,3 % de la producción mundial en las producciones más frecuentes (alemán + francés + inglés + inglés y español + francés + inglés):



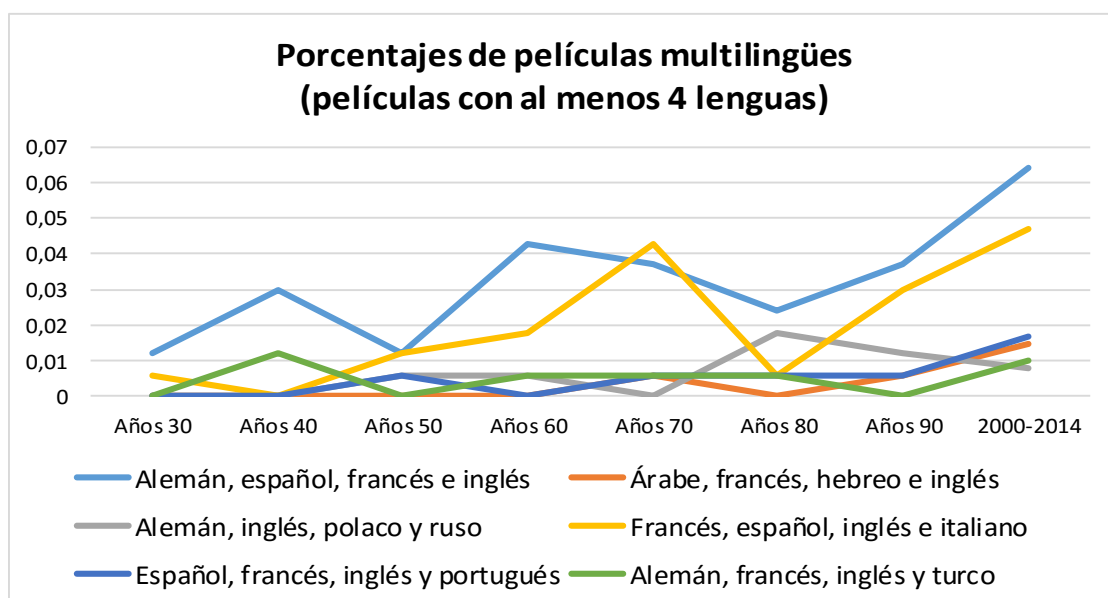
*Gráfico 5: Evolución del número de películas multilingües (al menos con tres lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): español, francés e inglés; alemán, francés e inglés; francés, inglés y ruso; alemán, inglés y ruso.*

Otras combinaciones menos frecuentes de tres lenguas arrojan resultados similares en cuanto a evolución, aunque numéricamente inferiores. En el gráfico siguiente, sin embargo, las líneas que muestran las combinaciones de la lengua árabe y la lengua inglesa con el español y el francés, curiosamente, se entrecruzan, descendiendo el francés y aumentando el español, quizá debido al agotamiento del ciclo cinematográfico postcolonial francés. Lo que destaca también en este gráfico es que, hasta los años 80, estas combinaciones en el cine eran casi inexistentes (y verdaderamente no existieron durante décadas en el caso del árabe, el español y el inglés, con la excepción, ya comentada, de la película *Marruecos*).



**Gráfico 6:** Evolución del número de películas multilingües (al menos con tres lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb): inglés, japonés y lenguas de China; árabe, español e inglés; árabe, francés e inglés.

Vemos, pues, que desde los años 90, y sobre todo a partir del año 2000, aumentan las producciones multilingües, cada vez incluyen más lenguas no europeas, y parece que cada vez hay un mayor número de lenguas. Para probar esta última impresión hemos hecho una nueva búsqueda, esta vez de películas donde se hablan al menos cuatro lenguas. Mostramos aquí parte de los resultados:



**Gráfico 7:** Evolución del número de películas multilingües (al menos con cuatro lenguas) en el cine mundial entre los años 30 del siglo XX y 2014 (según datos de IMDb).

Nos movemos ya en números que no llegan al 0'1 % del total de películas producidas en el mundo (aunque probablemente, si pudiéramos aislar las combinaciones en las búsquedas para al final sumarlas todas, las cifras aumentarían). Es interesante observar cómo, de nuevo, casi todas las combinaciones ascienden en el periodo 2000-2014. Asimismo, aparecen combinaciones que en las primeras décadas del cine sonoro no se daban, como la de árabe, hebreo, inglés y francés. Lo mismo pasa con otras co-ocurrencias de lenguas que no hemos incluido en ningún gráfico, porque su evolución es mucho más directa: pasan de la inexistencia durante décadas a su aparición por primera vez en 2000-2014 <sup>240</sup>.

No iremos más allá de las cinco lenguas porque entraríamos en una casuística sin mucho sentido. En nuestras búsquedas de combinaciones de cinco lenguas, solamente hemos hallado algunas –muy pocas, y por ello no merece la pena ver porcentajes– películas en las que se hablaran al menos cinco lenguas antes del siglo XXI, y los ejemplos hallados son casi siempre de combinaciones de lenguas europeas:

- Alemán, español, francés, inglés y ruso: 1 (años 40), 1 (años 50), 1 (años 70), 1 (años 80) y 9 entre 2000 y 2014.
- Árabe, español, francés, inglés e italiano: 1 (años 30), 1 (años 80) y 3 entre 2000 y 2014.
- Español, francés, inglés, italiano y portugués: 1 (años 80) y 6 entre 2000 y 2014.

Todas las demás combinaciones encontradas<sup>241</sup> aparecen por primera vez en el periodo 2000-2014.

En los últimos años hemos asistido, pues, a una verdadera eclosión del encuentro de lenguas en el cine, encuentros de lenguas que son reflejo muchas veces de los encuentros de personas, instituciones, asociaciones y empresas a que han dado lugar los movimientos migratorios y la globalización económica y cultural. No

---

<sup>240</sup> Por ejemplo, estas combinaciones: árabe, inglés, islandés y swahili; chino, francés, inglés y urdu; chino, coreano, inglés y japonés; árabe, francés, inglés y persa; árabe, español, ruso y turco.

<sup>241</sup> Alemán, francés, inglés, rumano y ruso; árabe, francés, hebreo, inglés e italiano; chino, francés, hindi, inglés y japonés; griego, inglés, italiano, ruso y turco, etc.

se trata únicamente de una tendencia del cine occidental, pues encontramos películas con un alto grado de multilingüismo en todos los países y continentes<sup>242</sup>.

Actualmente nos encontramos, por una parte, con el desarrollo e incremento del cine con acento o cine de la diáspora, que narra las experiencias del exilio y la emigración, y una de cuyas características es que refleja la doble identidad del sujeto migrante a través del plurilingüismo (Shohat y Stam 1985: 55, Berger y Komori 2011: 19-20); por otra parte, con la convergencia del cine comercial con el *cine con acento* (con el cual tiene una deuda histórica, según Naficy 2009: 4) debido a la presencia de grandes cantidades de personas desplazadas de sus países por unos motivos u otros<sup>243</sup>, que son tanto espectadores como agentes productores de películas. Pero el cine ha ido más allá de la realidad geopolítica y sociolingüística, resucitando lenguas muertas, como hizo Mel Gibson en su *La pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004), en arameo y latín.

Sanaker (2008: 153) describe y explica así la situación:

(...) nous avons la nette impression qu'une évolution est en cours vers une plus grande liberté quand il s'agit de reproduire dans un film une situation linguistique référentielle d'une certaine complexité. Les langues étrangères ont droit de cité dans les films qui sont tournés dans les langues occidentales dominantes, et nous acceptons de plus en plus difficilement la pratique de simplification d'une situation linguistiquement complexe (...) Selon notre hypothèse, ceci est lié à la familiarité toujours grandissante d'un certain public avec d'autres langues et à ses connaissances géolinguistiques générales.

Diversidad, multiplicidad, fragmentación, especificidad, pero al mismo tiempo globalización, mezcla, convivencia, dependencia. Tales son las características temáticas de este nuevo cine multilingüe, que tiende a representar situaciones lingüísticas complejas con mucha mayor verosimilitud que en épocas precedentes.

---

<sup>242</sup> Por ejemplo, en la película de la India *Kochadaiiyaan* (Soundarya Rajinikanth, 2014) las lenguas son bhojpurí, chino, coreano, francés, español, hindi, japonés, malabar, punyabí, tamil y telugu; *La vida de Pi* (Canadá/Estados Unidos/Reino Unido/Taiwán, Ang Lee, 2012) se desarrolla en chino, francés, hindi, inglés, japonés y tamil, mientras que en la española *Yo puta* (María Lidón, 2004) oímos hablar en búlgaro, checo, español, francés, húngaro, inglés, japonés, lituano y rumano.

<sup>243</sup> Exiliados, refugiados, migrantes, estudiantes becados, viajeros, turistas, altos ejecutivos, gente cosmopolita que vive entre varios países, etc.

Física o virtualmente, todas las sociedades son hoy en día mucho más multiculturales, y toleran peor un tratamiento falseado o estereotipado de su cultura y, por supuesto, de su lengua.

El cine español no es, por supuesto, ajeno a estas tendencias. Desde los años 90 existe un buen número de películas de ficción multilingües sobre la migración (tanto emigración como inmigración)<sup>244</sup>, e, igual que ocurre en la cinematografía mundial, encontramos fácilmente ejemplos de diversidad y verosimilitud lingüística en un cine más comercial que no trata específicamente el tema de la migración<sup>245</sup>.

Para este tipo de cine, que no necesariamente tiene que incorporar muchas lenguas, pero sí una presencia esencialmente naturalista de las lenguas, muchos autores prefieren reservar el término *cine políglota* (Dwyer 2005, Wahl 2005, Berger y Komori 2010, entre otros), que a partir de ahora también utilizaremos para distinguirlo del resto del cine multilingüe en el que el papel de las lenguas extranjeras es menor. Este reciente cine políglota comparte el uso realista de las lenguas con las cinco películas europeas de 1931 y 1932 de las que hablamos en el apartado anterior (*Las noches de Port Saïd*, *Niemandslant*, *Camp volant*, *Allo? Berlin? Ici Paris* y *Kameradschaft*) y con las películas que, a lo largo del siglo XX, han enfocado de forma similar la diversidad lingüística. Por ello, al hablar de *cine políglota*, nos referiremos, como hace Wahl (2005), a las películas de cualquier época que hacen un uso intenso y de corte realista de la diversidad lingüística y que no tratan de enmascararla bajo un supuesto lenguaje cinematográfico universal.

---

<sup>244</sup> Con títulos como: *Las cartas de Alou* (Moncho Armendáriz, 1990), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996), *Saïd* (Llorenç Soler, 1998) *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002), *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), *Illegal* (Ignacio Vilar, 2003), *Los novios búlgaros* (Eloy de la Iglesia, 2003), *Sinfonía de ilegales* (José Luis de Damas, 2005), *Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005), *1 franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006), *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006), *14 kilómetros* (Gerardo Olivares, 2007), *Yo* (Rafa Cortés, 2007), *Forasteros* (Ventura Pons, 2008), *Los veraneantes* (Jorge Viroga, 2008), *Myna se va* (Sonia Escolano y Sadrac González, 2009) *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008), *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010), *Wilaya* (Pedro Pérez Rosado, 2012), etc.

<sup>245</sup> *A mi madre le gustan las mujeres* (Daniela Féjerman e Inés París, 2002), *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2002), *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2003), *Solo quiero caminar* (Agustín Díaz Yanes, 2008), *Al final del camino* (Roberto Santiago, 2009), *Ispansi* (Carlos Iglesias, 2010), *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), *Invasor* (Daniel Calparsoro, 2012), *El Niño* (Daniel Monzón, 2014) y muchas otras.



## 4.2. Modos de representación del multilingüismo

### 4.2.1. Estrategias de representación

Durante la historia del cine, las lenguas extranjeras han sido representadas mediante muy diversas estrategias, tanto lingüísticas como no lingüísticas, en un *continuum* que va desde la supresión total y su sustitución por la lengua principal de la obra o la lengua nacional del país de producción, hasta su aparición en todos los contextos en que, en esas circunstancias, la lengua extranjera aparecería en la realidad. Bleichenbacher (2008b), para su estudio del multilingüismo en el cine estadounidense, se basa en una taxonomía del checo Petr Mareš, que establece cuatro modos de representación en cuanto a la presencia de lenguas extranjeras en los diálogos cinematográficos (en aquellos contextos en que en la realidad se usarían)<sup>246</sup>. Una película puede adoptar un solo modo de representación a lo largo de toda la obra, o alternar diferentes modos en diferentes escenas. A continuación los enumeramos, dando ejemplos de películas concretas del cine español de diversas épocas:

- **Eliminación**<sup>247</sup>: la lengua extranjera es completamente sustituida por la lengua principal o única de la película en su variedad más estándar. No se ofrece verbalmente ninguna pista que indique que en esa situación se hablaría en la realidad otra lengua; la única manera de saberlo es interpretar correctamente el contexto. Esta manera de proceder es frecuente en películas ubicadas en un país extranjero en las que todos los personajes son extranjeros, como por ejemplo las películas españolas *La señora de Fátima*<sup>248</sup> y *Rapsodia de sangre*<sup>249</sup>. La única información verbal que se da a veces es sobre la ubicación de la trama; Bleichenbacher (2008b: 58) pone el ejemplo

---

<sup>246</sup> Hemos utilizado también esta clasificación de estrategias para hablar de la representación del multilingüismo y la interlengua en los textos literarios (§ 2.1.1 y 2.2.1).

<sup>247</sup> Otros autores, como O'Sullivan (2007), llaman a este modo de proceder *homogeneización*.

<sup>248</sup> Rafael Gil, 1951. La película se desarrolla totalmente en Portugal y todos los personajes son portugueses.

<sup>249</sup> Antonio Isasi-Isasmendi, 1957. Película ambientada en la Revolución de Hungría de 1956, en la que húngaros, rusos e italianos hablan español.

de la película *Amadeus* (Estados Unidos, Milos Forman, 1984), que comienza con este diálogo:

SALIERI.- How well are you trained in music?

PADRE VOGLER.- I know a little. I studied it in my youth.

SALIERI.- Where?

PADRE VOGLER.- Here in Vienna.

- **Señalización:** la lengua extranjera tampoco se usa, pero es nombrada explícitamente, como ocurre también en *Amadeus* en una escena que se desarrolla en Austria pero en la que no se habla alemán (Bleichenbacher 2008b: 58):

JOSEPH.- Well then, we should make some effort to acquire him. We could use a good German composer in Vienna, surely? I'm sure he could be tempted with the right offer. Say erm an opera in German for our national theatre.

VAN SWIETEN.- Excellent sire.

ORSINI-ROSENBERG.- But not in German, I beg Your Majesty. Italian is the proper language for opera. All educated people agree on that.

En nuestra opinión, tiene el mismo efecto nombrar el país de origen del personaje<sup>250</sup>, y una función semejante cumple el mantenimiento del nombre extranjero de los personajes cuando se relaciona fácilmente con un país: por eso abundan en el cine español los *Pierre* y las *Jacqueline*, las *Helen* y los *Hassan*. Además, los nombres de los personajes suelen repetirse a lo largo de las películas, y con ello se mantiene mejor en la mente del espectador la conciencia de que lo que está oyendo en su idioma realmente se diría en otra lengua. Bleichenbacher considera que estas serían más bien formas de evocación.

- **Evocación:** los personajes que en la realidad hablarían una lengua extranjera hablan la lengua principal o única de la película, pero en una variedad

---

<sup>250</sup> Como ocurre, por ejemplo, en la película *Amor bajo cero* (España, Ricardo Blasco, 1960), donde en el minuto 3, con la excusa diegética de su presentación a otro personaje, se dice la nacionalidad de cada uno de los personajes, que desde el primer momento hablan un español nativo, aun con otros personajes de su misma nacionalidad: Brigitte y Michel, por ejemplo, son unos novios suizos que hablan entre sí español, y sin ningún acento extranjero.

caracterizada por las interferencias de la lengua extranjera. Se incluyen aquí el uso del acento y las inserciones léxicas unitarias o fórmulas fraseológicas que marcan el texto desde un punto de vista étnico, cultural o metalingüístico. Es el caso de una pareja de estafadores franceses, Adolfo y Josephine, en la película *Rosas de otoño* (España, Eduardo Morera y Juan de Orduña, 1943), que, tanto cuando hablan con los españoles como cuando hablan entre sí, lo hacen generalmente en un español con fingido acento francés y salpicado de conocidas palabras francesas, o del doctor Sigmundo Figuersson y su novia, ambos suecos, en *La chica del gato* (España, Ramón Quadreny, 1943), que, en las escenas en que mantienen conversaciones, mezclan sus dos lenguas.

- **Presencia:** la lengua extranjera aparece en un contexto en que se hablaría en la realidad. Es la estrategia dominante en el cine políglota. Hay muchísimos ejemplos de escenas concretas, pero preferimos dar los de algunas películas en los que este modo de representación se mantiene durante toda la obra, como *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977) y *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1984). Este modo de representación se ha hecho mucho más frecuente con el paso de los años.

Además de estas cuatro estrategias, Bleichenbacher (2008b: 78-79) considera como una estrategia narrativa específica lo que llama “cambio / alternancia de códigos no realista” (*unrealistic code-switching*), que consiste en yuxtaponer, en la misma interacción, la presencia de la lengua extranjera y su eliminación. Uno de los ejemplos de Bleichenbacher es de la película *Peligro inminente* (*Clear and Present Danger*, Phillip Noyce, 1994), en la que, en una hacienda colombiana, se desarrolla este diálogo entre el traficante Ernesto Escobedo, que está jugando al béisbol, y su jefe de seguridad, Félix Cortez:

CORTEZ.- Tú sabes lo que has hecho, ¿no?

ESCOBEDO.- Maté a un ladrón. Maté a un ladrón que me estaba robando.  
¡A mí!

CORTEZ.- Y a su mujer, y a su hijo, y a su hija, aparentemente sin pensar en las consecuencias.

ESCOBEDO.- Oh, sí señor. Para que sus hijos venguen la muerte de su padre cuando menos lo espero.

CORTEZ.- Ese tío era un gran amigo y un aliado político del presidente de los Estados Unidos.

ESCOBEDO.- That doesn't surprise me.

CORTEZ. It should at the very least concern you.

ESCOBEDO.- What are they going to do? Come after me? Arrest me? You're scaring me.<sup>251</sup>

La parte en español aparece subtitulada. Justo cuando Cortez dice su última frase en español, Escobedo se sorprende, deja de jugar y pierde la siguiente bola, que la cámara enfoca en una breve toma de cámara lenta. Cuando Escobedo responde, de repente empieza a hablar en inglés, que es la lengua en la que todos los hablantes hispanos hablan en esta película. Estas alternancias de código no realistas son fenómenos muy marcados, porque, al contrastarlas con la presencia realista de la otra lengua, ponen al descubierto el absurdo semiótico de la eliminación. Son una especie de ruptura narrativa, lo que explica el uso de la cámara lenta en la escena descrita antes. Pero esta ruptura con frecuencia viene precedida de alguna palabra que la anuncia, que en este caso son las últimas palabras de Cortez, “Estados Unidos”, lo que le presta una verosimilitud en el nivel de la narración.

En cuanto al uso mayor o menor de los diferentes modos de representación, la estrategia de eliminación total de las lenguas extranjeras no parece haber sido predominante en el cine en general, y tampoco en el español (§ 7.3.2). No podemos afirmarlo con rotundidad respecto a todo el cine existente, pero las películas con las que hemos trabajado, tanto españolas como extranjeras, nos indican que los modos más habituales de representación son la alternancia de varias de estas estrategias dentro de una misma película, aunque en las últimas décadas cada vez domina más la presencia de las lenguas extranjeras como estrategia única.

#### **4.2.2. Otros recursos que complementan la representación**

Además de lo que se dice de forma explícita en los diálogos o mediante voz en *off*, o en lugar de ello, en las obras cinematográficas hay muchas claves visuales y auditivas que pueden informar al público sobre la nacionalidad de los personajes y la

---

<sup>251</sup> En la base de datos *IMDb* aparece el inglés como única lengua hablada en esta película.

lengua que en el mundo real hablarían en las situaciones mostradas en la película. Lo habitual es que, a menor presencia lingüística oral, más claves de otro tipo aparezcan. De este modo, las películas en las que la eliminación es la estrategia usada preferentemente tenderán a hacer más uso de otro tipo de claves para dotar a la obra de verosimilitud. Por el contrario, en las obras en las que la presencia de las lenguas extranjeras es la norma, no se suele hacer un uso focalizado de otras claves, aunque tampoco se rehúyen si contribuyen a la caracterización.

Agrupamos estas claves en torno a cuatro ejes:

- A) Información sobre la ubicación geográfica de la narración
- B) Uso de música o canciones muy reconocibles de otra cultura o país
- C) Caracterización física de los personajes
- D) Presencia escrita de la lengua extranjera

**A) Información sobre la ubicación geográfica de la narración:**

Puede aparecer en un texto justamente anterior al comienzo de la película, o mediante un título superpuesto:



*El fugitivo de Amberes* (Miguel Iglesias, 1954)

También es muy frecuente introducir la ubicación de la acción mostrando directamente lugares y monumentos muy conocidos, sin usar ningún rótulo:



*Vacaciones para Ivette* (José María Forqué, 1964)

Un paisaje urbano o natural típico puede cumplir la misma función, como esta primera imagen de una escena en la que se produce un cambio de escenario, de España a Alemania:



*El fenómeno* (José María Elorrieta, 1956)

Los decorados de los interiores pueden tener asimismo esta función, al ubicar la trama en una zona cultural:



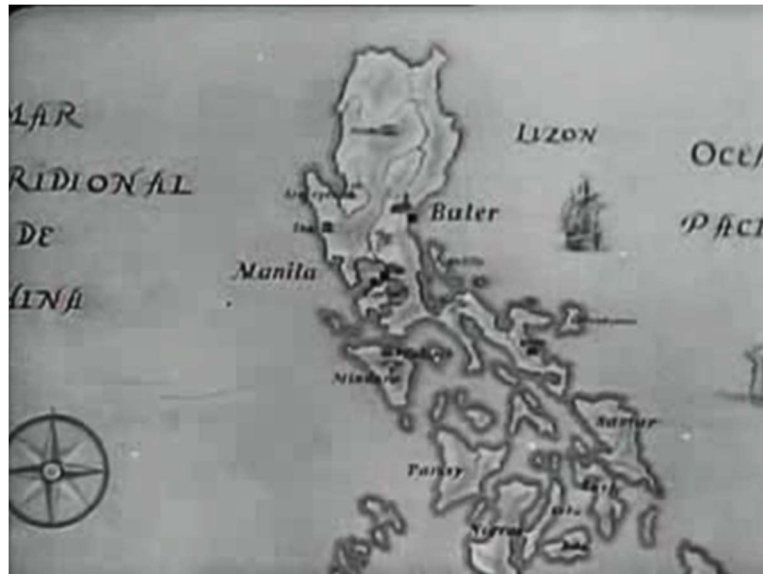
*La legión del silencio* (José María Forqué y José Antonio Nieves Conde, 1955)

La decoración de la pared, sobre todo, nos sitúa en el contexto de un país del este de Europa, imagen que es reforzada por esta otra que le sigue:



*La legión del silencio* (José María Forqué y José Antonio Nieves Conde, 1955)

El uso de un mapa es también una estrategia bastante utilizada al comienzo de las películas, especialmente si se desarrollan en un lugar lejano del de producción:



*Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945)

Igualmente, puede situarse la escena geográficamente mediante la aparición de símbolos convencionales (tales como banderas o escudos) o de elementos culturales, en el caso de esta película arquitectónicos:



*La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939)



El uso de otros alfabetos, o de una tipografía basada en ellos, cumple la misma función (§ 4.1.1).

## **B) Uso de música o canciones muy reconocibles de otra cultura o país:**

Es un modo ampliamente utilizado de marcar geográficamente la acción o la nacionalidad de determinados personajes. Puede tratarse de un elemento diegético o extradiegético. Un ejemplo del primer caso lo hallamos en *Hola, ¿estás sola?* (Icíar Bollaín, 1995), cuando el protagonista ruso, Olaf, canta una canción en su lengua mientras se ducha, y en la misma película, al principio y al final, acompañando los créditos, se oye una canción eslava, lo que sería un ejemplo de uso extradiegético. Un caso prototípico lo constituye el uso de *La Marsellesa*, que aparece constantemente en películas en las que hay personajes franceses o que se ubican en Francia<sup>252</sup>. Otro uso cinematográfico estereotipado es la inclusión de fragmentos de arias italianas, que la mayoría de las veces son cantadas por los propios personajes italianos<sup>253</sup>.

La música (con letra o no) tiene un uso especialmente marcado en el cine de migración<sup>254</sup> y en el cine colonial<sup>255</sup>, en los que adquiere un fuerte componente étnico.

---

<sup>252</sup> En el cine español es prototípico su uso en las películas ambientadas en la Guerra de Independencia. La música de *La Marsellesa* aparece, por ejemplo, en *Lola la Piconera* (Luis Lucia, 1951), *Venta de Vargas* (Enrique Cahen Salaberry, 1958) y *Los guerrilleros* (Pedro Luis Ramírez, 1962).

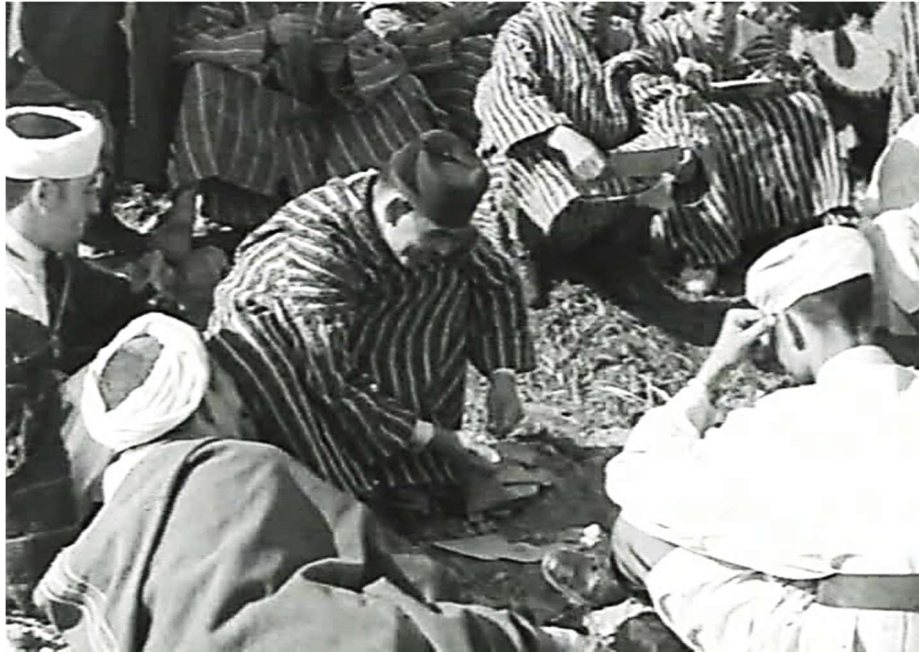
<sup>253</sup> Como en *Crisis mundial* (Benito Perojo, 1934) y *Hay un camino a la derecha* (Francisco Rovira Veleta, 1953).

<sup>254</sup> Se utiliza la música como parte de la caracterización de los personajes, por ejemplo, en *Agua con sal* (Pedro Pérez Rosado, 2005), *Retorno a Hansala* (Chus Gutiérrez, 2008) y *El próximo Oriente* (Fernando Colomo, 2006).

<sup>255</sup> Entre otros muchos casos, la música árabe suena en *Legión de héroes* (Juan Fortuny y Armando Sevilla, 1942), *Tarjeta de visita* (Antonio de Obregón, 1944) y *Cuatro mujeres* (Antonio del Amo, 1947), y la música africana en *A dos grados del Ecuador* (Ángel Vilches, 1950), *Cristo negro* (Ramón Torrado, 1962) y *Bella la salvaje* (Raúl Medina y Roberto Rey, 1953).

### C) Caracterización física de los personajes:

Puede tratarse de rasgos físicos propios de determinada etnia, o de la indumentaria, peinado, complementos, etc. Veamos algunos ejemplos:



Personajes marroquíes de *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941)



Marinero malayo de *Las inquietudes de Shanti Andía* (Arturo Ruiz Castillo, 1947)



Turista extranjera de *El hombre que viajaba despacito* (Joaquín Luis Romero Marchent, 1957)

Igual que la lengua de los personajes, su aspecto físico puede también ir más allá del estereotipo para convertirse en una parodia. Así ocurre con el personaje de Mary, la doncella de la protagonista de *Los cuatro Robinsones*, interpretado por la singular Mary Santpere, que tantas veces, por su físico poco habitual, hizo papeles de extranjera en el cine español (§ 7.4.2):



*Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939)

#### D) Presencia escrita de la lengua extranjera:

Es bastante frecuente que se utilicen textos escritos endógenos para ubicar la trama y darle verosimilitud, especialmente al comienzo de las películas o bien marcando un cambio de escenario. El paisaje lingüístico es un recurso de primer orden, especialmente en las películas monolingües, con aparición frecuente de carteles de todo tipo, avisos en la calle, periódicos, etc. Así ocurre en la película *¡A mí no me mire usted!*, en la que la acción comienza en España y luego se traslada a Estados Unidos. La primera imagen de las escenas que se desarrollan en este último país es esta, la única aparición de la lengua inglesa en toda la película<sup>256</sup> (además del nombre de un periódico):



*¡A mí no me mire usted!* (José Luis Sáenz de Heredia, 1941)

Un ejemplo notable de aprovechamiento del paisaje lingüístico, de entre los muchos existentes, es el de algunas películas anticomunistas españolas de los años 50, cuya historia se desarrolla en países del Este de Europa:

---

<sup>256</sup> Que, además, tiene un error: escriben *Jhonson* en lugar de *Johnson*.



Textos en húngaro en *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1957)



Textos en ruso en *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956)

Es interesante comprobar cómo en estas películas, en las que la lengua extranjera apenas aparece en forma oral, los elementos visuales con presencia escrita de la lengua extranjera son focalizados en primeros o medios planos, a veces como elementos únicos, a veces junto a los personajes. En las películas en las que la lengua extranjera está presente de forma oral, no se suelen encontrar estos planos.

#### **4.2.3. Comprensión e incomprensión**

La comunicación cinematográfica, como la dramática, tiene dos vías: una interna, la que se produce entre los personajes, y otra externa, con el público. Canonica (1991: 8-9), en su estudio sobre el poliglotismo en la obra dramática de Lope de Vega, utiliza los conceptos de *(in)coherencia interna* e *(in)coherencia externa*, que nos pueden resultar útiles, aunque los procedimientos mediante los que se consigue la coherencia sean diferentes a veces en el cine y en el teatro. En este trabajo, de todos modos, preferimos utilizar los términos *comprensión* e *incomprensión*, por ser más directos y para evitar cualquier confusión con otros usos del término *coherencia*.

Puesto que en muchas ocasiones coinciden, trataremos los mecanismos utilizados para conseguir la comprensión interna y la externa conjuntamente, para posteriormente hablar de los efectos provocados por la incomprensión.

##### **1. Comprensión interna y externa:**

Los mecanismos utilizados con más frecuencia para conseguir la comprensión interna o externa son los siguientes:

- A) El uso de personajes que son o sirven de intérpretes
- B) La repetición del mensaje en dos lenguas

- C) La intercomprensión lingüística
- D) El uso de estrategias de compensación
- E) El subtitulado

Generalmente, los cuatro primeros mecanismos facilitan tanto la comprensión interna como la externa. De los cinco, el subtitulado es el único exclusivamente cinematográfico.

Puede ocurrir de todas formas que, aunque los personajes –o algunos personajes- se comprendan entre sí, la falta de subtitulado haga que el público no los comprenda. De ello hablaremos al tratar de los efectos que persiguen las escenas donde se produce incomprensión externa.

#### **A) El uso de personajes que son o sirven de intérpretes:**

En el cine es relativamente frecuente (a pesar de que convierte la película en un producto más difícil de doblar) la figura del intérprete, que mantiene la comprensión interna y la externa. Lo más habitual es que el intérprete no sea un profesional, sino un personaje bilingüe que sirve de mediador entre los personajes porque la situación lo exige. Estos intérpretes suelen ser figuras interesantes que muchas veces nos hablan de fenómenos relacionados con el bilingüismo: el difícil equilibrio entre sus varias lenguas, los distintos grados de bilingüismo, las connotaciones que cada una de las lenguas tiene para ellos<sup>257</sup>, la dificultad de verter el mensaje de una lengua a otra y la imposibilidad de hacerlo en una conversación rápida sin reducir el mensaje, etc. A veces, este intérprete ocasional ejerce también de mediador cultural, es capaz de ponerse en la piel de otros personajes y no limitarse a traducir el

---

<sup>257</sup> Por ejemplo, en la película *Bailando con lobos* (*Dances with Wolves*, Estados Unidos/Reino Unido, Kevin Costner, 1990), la figura de “En pie con el puño en alto” (*Stands with a Fist*), nombre indio de una mujer blanca que fue capturada de niña por los indios y desde entonces ha convivido con ellos, muestra las asociaciones negativas que puede tener el bilingüe con una de sus lenguas: para ella, recordar el inglés, su lengua materna, supone revivir los momentos traumáticos del pasado y ser consciente de un problema de identidad aún no resuelto (Şerban 2012: 46), por lo que al principio se niega a mediar entre el sabio de la tribu india y el teniente John Dunbar.

mensaje sino reformularlo en los términos más confortantes y comprensibles para su interlocutor<sup>258</sup>.

Son menos frecuentes, pero también aparecen los intérpretes profesionales. Por ejemplo, en *El desprecio* (*Le mépris*, Francia/Italia, Jean-Luc Godard, 1963), la intérprete Francesca Vanini es quien se encarga de que los actores –y al mismo tiempo personajes–, hablantes de alemán, inglés, francés e italiano, se puedan entender; la aparición de este personaje fue planificada intencionadamente por el director, que pretendía evitar el doblaje de la película. En la película española *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), un grupo de actores españoles se desplaza a la Alemania nazi para rodar una película; allí, Leo, de quien no se dice la nacionalidad, les hace de intérprete, y además, cuando la situación se complica, les ayuda a huir, a costa probablemente de que le hagan prisionero a continuación; es la representación del ser intercultural, que no puede irse con unos ni quedarse en paz con los otros.

## **B) La repetición del mensaje en dos lenguas:**

Otro modo de mantener la comprensión interna es mediante la repetición de alguna palabra o frase en las dos lenguas que hacen algunos personajes, bilingües en mayor o menor grado. Un ejemplo de *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010), cuando Max, italiano, habla con Alba, española<sup>259</sup>:

---

<sup>258</sup> Así ocurre en el primer episodio de *Camarada* (*Paisà*, Italia, Roberto Rossellini, 1946), en el que la figura del intérprete es clave. Un grupo de soldados estadounidenses ha desembarcado cerca de un pueblo italiano; llegan a la iglesia, donde la gente del pueblo está celebrando un funeral, y gracias a Toni, un soldado cuyo padre nació en Sicilia, consiguen información vital para ellos. Carmela, una joven italiana que es la verdadera heroína del relato, les ayuda a salir del pueblo evitando las minas; cuando dejan a Carmela en una torre al cuidado de uno de los soldados, el superior de Toni le pide que le dé las gracias a Carmela y le diga que volverán pronto; Toni, en cambio, le dice a Carmela que no se preocupe por los suyos (ella lleva cuatro días sin ver a su hermano y a su padre) y que, si se los encuentran, los traerán de vuelta con ellos, y añade al final que no se queda sola, sino con el soldado Joe, que es muy guapo.

<sup>259</sup> El mismo mecanismo se utiliza en *Elsa y Fred* (Argentina/España, Marco Carnevale, 2005), donde un italiano le dice a un español: “Lei cerca un gatto? Non mi guardi! No me mires” y en *Vacaciones para Ivette* (España, José M<sup>a</sup> Forqué, 1964), cuando un español le dice a la protagonista francesa: “Vamos a ver, chérie, ¿dónde querer pasar la tarde... le soir?”



MAX.- Complimenti! Questa sera la Spagna ha vinto contro l'Italia.  
Meritatamente.  
ALBA.- ¿De qué me hablas?  
MAX.- L'Eurocoppa di calcio... Fútbol.

En su estudio de un corpus de películas estadounidenses que incluyen situaciones de bilingüismo de inglés y español, Bürki (2008: 10) encuentra bastantes ejemplos de reiteraciones con una función instructiva para el público, como estos:

ANA.- That's a beso, a kiss. (*Las mujeres de verdad tienen curvas, Real women have curves*, Patricia Cardoso, 2002)

CHUCHO MONTOYA.- Soy el rey de las llantas. The king of the tyres. (*Lone star*, John Sayles, 1992)

### C) La intercomprensión:

La intercomprensión, en la vida real y en el cine, se da por conocimiento pasivo de la lengua del interlocutor o por un nivel innato de intercomprensión entre lenguas de la misma familia.

El primer caso lo ilustra esta conversación de la película española *Yo* (Rafa Cortés, 2007), en la que el protagonista Hans y su jefe Tanca hablan en alemán y Tanca y su mujer alternan el alemán con el español<sup>260</sup>:

TANCA.- Was Caterina gesagt hat, ist mir egal!  
HANS.- Ich kann ja noch mal losgehen.  
TANCA.- Du willst losgehen? Wohin? Mit dem Gesicht?  
MUJER DE TANCA.- Manhard, Manhard. Mañana compramos más.  
TANCA.- Cariño, no, cariño... Ich bezahle doch nicht jeden beschissenen Monat, um dann noch einkaufen gehen zu müssen!  
MUJER DE TANCA.- ¿Cuándo me trajo Hans la última?  
TANCA.- Hans, pass auf! Hans hat alles immer hierher gebracht.  
Jede Flasche. Hat nie was getrunken, hat ja noch nie einmal ein Bier angeguckt.

---

<sup>260</sup> En esta escena, el uso de los subtítulos garantiza la comprensión externa.

La segunda situación, la intercomprensión entre dos lenguas próximas, se encuentra con frecuencia en el cine español entre el español y el francés<sup>261</sup>, y sobre todo entre el español y el italiano<sup>262</sup>. En estas escenas, muchas veces se prescinde de los subtítulos.

#### D) El uso de estrategias de compensación:

Un mecanismo de comprensión interna utilizado muy frecuentemente es el uso, por parte de los personajes, de las estrategias directas de compensación que son de uso común en la comunicación interlingüística: recurso a terceras lenguas, paráfrasis, uso de hiperónimos o de palabras de raíz común a las dos lenguas, invención de palabras, peticiones de ayuda, mímica y gesticulación, uso de ayudas visuales, etc. Comentaremos a continuación dos escenas que contienen numerosos ejemplos.

En la película *Elsa y Fred* (Marcos Carnevale, 2005), Fred, español, habla con el recepcionista de su hotel en Roma, con el que mantiene esta conversación:

FRED.- Bon giorno.  
RECEPCIONISTA.- No, a quest'ora buona sera.  
FRED.- Buona sera, perdón. Yo necesito un gato. Se dice cosí?  
RECEPCIONISTA.- Un gatto?  
FRED.- Sí, un gato, gato, miau, miau, miau (*mientras mueve las manos como si fueran pezuñas*). Uno pequeño, piccolino, ¿eh? y bianco.  
RECEPCIONISTA.- Si, si, lo só, lo só, gatto, ma no... En questo hotel no (...) habbiamo animali. M'escusi...  
FRED.- Lo só, pero io, io nechesita un gato. Una emergenza.  
RECEPCIONISTA.- Escusi, non capisco, non capisco.  
FRED.- Vicino un negozio de animali, ¿eh? Cerca... Animali...  
RECEPCIONISTA.- Ah, dove vendono animali? Un gatto, per comprar un gatto? No, no, m'escusi, ma a quest'ora e tutto chiuso... closed... serrado... fermé.

Fred utiliza una gran variedad de recursos y finalmente se hace entender: onomatopeyas ("miau, miau, miau"), ademanes (intenta imitar los

---

<sup>261</sup> Por ejemplo, en *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936), *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967) y *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971).

<sup>262</sup> Se pueden ver ejemplos desde *Crisis mundial* (Benito Perojo, 1934) hasta *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010), entre otras muchas.

movimientos de las patas de un gato), petición de ayuda (“Se dice cosí?”) e italianización de palabras españolas (“nechesita” en lugar de *ho bisogno*). Por su parte, el recepcionista, en la frase final, puesto que no sabe español, recurre a otras lenguas: inglés, francés y una aproximación al español (“serrado”).

Encontramos otro buen ejemplo en *¡Ay, Carmela!* (España/Italia, Carlos Saura, 1990). Carmela y Paulino, dos cómicos que trabajan yendo de un pueblo a otro de España, son hechos prisioneros por soldados del ejército franquista; están encerrados en una escuela, junto con varios brigadistas, entre ellos un polaco, con el que Carmela conversa delante de un mapa del mundo:

SOLDADO.- Ty Hiszpańka, tak? A ja jestem z Polski. To jest mój kraj, Polska, tu.

CARMELA.- Ah, Polonia.

SOLDADO.- Tak, tak, tak. Niedaleko Warszawy, Varsovia.

CARMELA.- ¿Tú, polaco?

SOLDADO.- Tak.

CARMELA.- Polonia muy lejos, muy lejos de aquí. Bang, ¿tiro?

SOLDADO.- Nie, nie, nie, działa, odłamek, bum.

CARMELA.- Ay, pobrecito, ¿y te duele mucho?

SOLDADO.- Działa, atakowaliśmy jedną pozycję no i wtedy bum.

PAULINO.- ¿Pero tú entiendes lo que dice?

SOLDADO.- Hombre, claro. Dice que es de aquí, de Polonia. Tu polaco, yo española, de aquí.

Aprovechamiento de cognados (*Polska*-Polonia, *polski*-polaco), uso de elementos visuales (ambos utilizan el mapa), onomatopeyas (“bang”, dice Carmela, imitando un disparo, para preguntarle cómo se ha hecho la herida que tiene en la cabeza; “bum”, dice él para indicarle que no fue un tiro sino el proyectil de un cañón) y ademanes (ambos se señalan a sí mismos y al otro para indicar el *tú* y el *yo*; Carmela indica “muy lejos” con movimientos del brazo) son los recursos para lograr la intercomprensión.

### **E) El subtitulado:**

Es el único mecanismo garante de la comprensión externa propiamente cinematográfico. Esta es la estrategia adoptada en la mayor parte de las

películas que incorporan lenguas extranjeras en un grado notable, a no ser que algún personaje haga de intérprete, o que por algún motivo no se desee que el público comprenda. La traducción diegética mediante intérpretes, que es la otra alternativa en películas que contienen muchas intervenciones en la lengua extranjera, consume demasiado tiempo de la acción.

En el cine multilingüe de corte más hollywoodiano o “tradicional”, sin embargo, las lenguas extranjeras muchas veces no eran subtituladas. Se procuraba que las palabras que no podían ser entendidas por el público no transmitiesen mensajes cuya incompreensión imposibilitara seguir la trama y se dejaban sin subtitular<sup>263</sup>.

A veces se da la comprensión interna sin que se utilice ninguno de los mecanismos que hemos nombrado. Los personajes no son bilingües ni se les supone habilidad especial alguna para entender la otra lengua, no se usa estrategia alguna y las lenguas no son semejantes, y sin embargo se entienden, y ahí radica el humor de las escenas en que esto ocurre. Pondremos un ejemplo de *Cándida* (España, Guillermo Fesser, 2006): cuando la protagonista, una mujer analfabeta que se dedica al servicio doméstico, va a Nueva York, coge un taxi conducido por un *sijh* –que lleva su característico turbante– y entre ellos se produce este intercambio:

TAXISTA.- (...) working some years, saving as an slave to go back to India. And now, my kids like to stay here. He doesn't speak my language, not even respect my (*no se comprende lo que dice*). I have a fourteen kids<sup>264</sup>.

CÁNDIDA.- (*Que ha estado escuchándole como quien oye llover*) ¡Hay que ver qué gorro más vistoso llevan ustedes los americanos! Pues en España solamente lo llevan los Reyes Magos en la cabalgata.

TAXISTA (*sonriente y asintiendo*).- Thank you, thank you.

---

<sup>263</sup> Por ejemplo, un personaje secundario de *En la vieja Arizona* (*In Old Arizona*, Irving Cummings y Raoul Walsh, 1928), María, habla con frecuencia consigo misma en español (“¡Virgen santísima! ¡El Conejito llega como loco! ¡Nos mata!”, “¡Infla, pava, que ya te pelarán!”, “¡Pobre Tonia, qué mal camino! Cántaro que va muchas veces a la fuente, al fin se rompe”) y también con los animales de su granja, como cuando le dice a un cerdo: “¡Pero qué tonto, que te vas a matar tú solo!”, “¡Vete con tu mami, no escandalices!”. Nada de lo que dice es relevante para el desarrollo de la trama, y simplemente interpretando la entonación y atendiendo al contexto, las escenas se entienden y causan el efecto buscado: el humor.

<sup>264</sup> El taxista habla inglés como segunda lengua, hecho que se representa en forma de interlengua.

El taxista está hablando de los problemas importantes que tiene en su vida, pero Cándida, que no entiende nada de lo que está diciendo –como tampoco muchos espectadores, porque no hay subtítulos–, se fija en su turbante y, con la falta de conciencia lingüística propia de las personas sin formación, monolingües, que nunca han salido de su entorno lingüístico, comienza a hablarle en español de otro tema, sin adaptar su habla de ninguna manera. El efecto cómico final lo logra, precisamente, el hecho de que el taxista, sorprendentemente, la entienda.

## **2. Incomprensión interna y externa:**

Las situaciones de incomprensión, interna o externa, tienen finalidades y efectos diversos, dependiendo de la trama, de la caracterización del personaje y el género. Los más frecuentes son: dotar de realismo a la escena, provocar humor y crear determinados efectos dramáticos (extrañeza o miedo, aislamiento, lejanía, identificación, etc.).

### **A) Dotar de realismo a la escena:**

Las escenas breves y marginales a la trama en las que se produce un desencuentro lingüístico dan una impresión de realismo sin afectar a la comprensión de la trama, como en esta escena de *En el viejo Arizona* (*In Old Arizona*, Irving Cummings y Raoul Walsh, 1928), en las que los perseguidores del protagonista preguntan a una campesina por su paradero:

PERSEGUIDOR: ¡Señora! ¡Come up! ¿Where's Chicuelo?

CAMPESINA: Yo no entiendo lo que me quieren decir. No sé lo que están ustedes preguntando. Yo no entiendo, I don't speak English. No, no speak English.

La lengua extranjera se ha usado frecuentemente como un telón de fondo, igual que los paisajes, los decorados o el vestuario de los extras. Muchas veces, se trata de una algarabía ininteligible cuya función es ubicarnos en una

zona del mundo o un país. Es un recurso muy utilizado en el cine que hemos llamado *multilingüe tradicional* o *clásico*, de corte hollywoodiense<sup>265</sup>, en el que los protagonistas extranjeros hablan inglés pero los personajes menores no. Estos personajes menores se comprenden entre sí, pero el espectador no comprende nada. Esto es también muy frecuente en escenas breves con situaciones puramente transaccionales en comercios o centros de servicios, en las que con mucha frecuencia no se usa el subtítulo. En ocasiones puede simplemente atribuirse al deseo de reducir la cantidad de subtítulo, al que buena parte de los espectadores de muchos países no está muy acostumbrado. Sin embargo, cuando las escenas se desarrollan en un país extranjero y las únicas apariciones de la lengua extranjera son de este tipo, la falta de subtítulos produce un efecto reductor, despectivo hacia los nativos del país<sup>266</sup>, puesto que apenas son una excusa para la trama y el valor de lo que dicen se vuelve nulo. Martínez Carazo (2010: 166) advierte que, cuando se trata de los colectivos de inmigrantes, el hecho de representar sus conversaciones sin subtítulos pero claramente contextualizadas en situaciones cotidianas y previsibles, como peleas, enfados, transacciones, etc. muestra su lado más simple, menos individual y subjetivo, el de la lucha por la supervivencia; esta percepción simplista del emigrante es un riesgo, porque lleva a impresiones sobre el colectivo y a ningún conocimiento.

Un uso verdaderamente realista de la incompreensión lingüística, poco frecuente, pero más interesante, se da cuando no se usan los subtítulos porque lo que se pretende justamente es poner al espectador en el lugar de los personajes que intentan hacerse entender. Un ejemplo paradigmático es la película *Kukushka* (Rusia, Aleksandr Rogozhkin, 2002), cuyo director declaró que había concebido su película como una Torre de Babel en la que personajes

---

<sup>265</sup> Por ejemplo, en *Chinatown after Dark* (Estados Unidos, Stuart Paton, 1931), una de las escenas se desarrolla en un bullicioso restaurante chino con los actores principales hablando en inglés –que es la única lengua de la película– mientras se oye de fondo un runrún de voces que hablan en un idioma no identificable, supuestamente una lengua de China.

<sup>266</sup> Esto ocurre con frecuencia en el cine colonial; por ejemplo, en *Legión de héroes* (España, Juan Fortuny, 1942), hay tres personajes marroquíes que intervienen pero que hablan español como si fueran hablantes nativos, y solamente hay una escena en un mercadillo en el que un vendedor y un encantador de serpientes usan su lengua, pero no se subtitula.

y público debían hacer esfuerzos por comprender (Sanaker 2010: 43). *Kukushka* cuenta cómo durante la Segunda Guerra Mundial dos soldados fugitivos, uno finlandés –por lo tanto, aliado de Alemania– y otro ruso, se encuentran acogidos por una mujer lapona en su granja. Intentan utilizar el alemán como lengua común, pero es un intento fallido, así que cada uno se expresa en su idioma –ruso, finés y sami–, sin subtítulos<sup>267</sup>.

Otros usos realistas de situaciones de incomprensión cumplen también objetivos dramáticos, por lo que los trataremos más adelante.

### **B) Provocar humor:**

Las situaciones de incomprensión interna pueden servir de contrapunto cómico a una trama esencialmente dramática, como en la película *En brazos de la mujer madura* (España, Manuel Lombardero, 1997): los duques de Dunning atraviesan España intentando volver a Londres durante la Guerra Civil española, pero en el frente aragonés son interceptados por el ejército republicano, que los retiene e interroga:

DUQUE.- We are the Duke and Duchess of Dunning. We are just travelling, visiting your lovely country. As you see, our passports are in order. My wife, of course, is American. I imagine, therefore, that there should be no *objections* to our continuing our return journey to London.

OFICIAL.- Perdóneme, pero yo no hablo su idioma.

DUQUESA.- Now, listen to me, officer. We have nothing to do with this er... this... *guerra en España. Nada, nada*. We are *inosente*, innocent bystanders.

OFICIAL.- Lo siento, ya le he dicho a este señor que yo no hablo inglés.

El tono de la escena es distendido y la cara de estupefacción con la que el oficial mira a los duques es lo que produce el efecto cómico, que es reforzado por el uso del subtítulo –que pone al espectador por encima de los personajes, pues sabe más que ellos–.

Los malentendidos y equívocos provocados por la incomprensión dan lugar a situaciones cómicas que el público puede apreciar en mayor o menor medida

---

<sup>267</sup> Este objetivo es el mismo que tenían películas como *Niemandsland* (Alemania, Victor Trivas, 1931) (§ 4.1.2), que, nada casualmente, también se desarrollaba en un ambiente bélico.

según si se subtitulan o no. En la película española *1 franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006) se producen algunas confusiones debidas a las lenguas y a choques culturales cuando los emigrantes españoles llegan a un pueblo de Suiza. Por ejemplo, cuando van al hostel y la encargada les habla en italiano para hacerse entender mejor:

HANNA.- Le sue camera sono nel piano sopra.

MARCOS.- ¿Ha dicho algo de un piano, no?

MARTÍN.- No puede ser, pero yo le he entendido que a ella le sobra un piano.

### **C) Crear efectos dramáticos:**

La incompreensión que es simultáneamente interna y externa nos acerca al personaje que no comprende, hace que nos identifiquemos con él. Por ejemplo, podemos percibir mejor el miedo de Rosa, la protagonista de *La mujer sin piano* (Javier Rebollo, 2009), cuando va de noche por una calle, se choca al pasar con un chico que va con un grupo de amigos, él se vuelve y empieza a gritarle en árabe, que no se subtitula. Igualmente, se produce un efecto de identificación con el mecánico protagonista de *El puente* (Juan Antonio Bardem, 1977), cuando una *hippie* a la que conoce en su viaje le invita a estar solos un rato y le habla en inglés (no subtitulado) sobre la necesidad de cuidarse y cuidar a la otra persona en las relaciones amorosas, mientras él la mira arrobado y mecido por su dulce voz; seguramente, los sentimientos y sensaciones del protagonista fueron dulcemente compartidos por varias generaciones de espectadores españoles que habían vivido bajo una intensa represión sexual.

En ocasiones, el protagonista se siente subyugado por la opacidad de la lengua extranjera, y el público, sin los subtítulos, puede también sentir la musicalidad, el cuerpo de la otra lengua. En *Hola, ¿estás sola?* (España, Icíar Bollaín, 1995), la protagonista, Niña, va a una discoteca; allí ve a un joven alto de aspecto extranjero, pelo largo y barba que baila llamando mucho la atención, se acerca a él, bailan y luego hablan; ella lo mira sonriente y fascinada cuando él habla ruso:



OLAF.- Вот, наконец, достигли мы ворот Мадрида.  
 NIÑA.- ¿Qué?  
 OLAF.- Скоро я полечу по улицам знакомым, а брови-шляпы. Как думаешь, узнать меня нельзя?  
 NIÑA.- ¿De dónde has salido tú? (*Se besan*)  
 OLAF.- Ничего не понимаю, но я думаю, что все хорошо. Да.  
 NIÑA.- ¿Sabes qué te digo? Que me gustas, así que te vas a venir conmigo.

En la escena final de *Ninette y un señor de Murcia* (España, Fernando Fernán Gómez, 1965), el protagonista y Ninette bailan; ella le susurra una frase en francés y él dice: “No te comprendo una palabra, pero me gusta, me gusta cuando hablas en francés”. Y a todos los que vemos la película nos gusta: el acordeón de fondo, los enamorados bailando, y una frase que suena a amor, ¿qué hay más asociado con la lengua francesa?<sup>268</sup>.

Cuando las partes no subtituladas de una lengua extranjera son fragmentos de cierta extensión, lo que se persigue en ocasiones es reforzar la idea de lejanía del personaje o de los personajes extranjeros, producir un extrañamiento, subrayar su pertenencia a otro mundo: ocurre con una breve escena de *Hiroshima mon amour* (Francia, Alain Resnais, 1959) en la que el protagonista japonés, Él, habla en japonés con una anciana; ni Ella, la protagonista francesa, de la que se ha enamorado y que tan difícil va a ser retener en Hiroshima, ni el público entienden nada.

Si el personaje que habla una lengua extranjera se halla, sin embargo, solo en otro país y no es capaz de comunicarse en la lengua que allí se habla, el efecto perseguido al no subtitular es habitualmente subrayar el aislamiento del

---

<sup>268</sup> Sanaker (2010: 44-45) nos proporciona otros buenos ejemplos: en la película *De latir mi corazón se ha parado* (*De battre mon coeur s'est arrêté*, Francia, Jacques Audiard, 2005), el protagonista toma clases de piano de una mujer vietnamita que no habla francés y se entiende con él con un inglés precario, pero un día, ante la falta de ganas del alumno, monta en cólera y se expresa en vietnamita, con tal cólera, energía, y al mismo tiempo encanto, que el hombre comprende perfectamente, y a partir de ese momento se entrega a la práctica del piano siguiendo las instrucciones gestuales y corporales de su profesora que acompañan a su “extraña” lengua. Un efecto análogo tiene la lengua portuguesa en *En la ciudad blanca* (*Dans la ville blanche*, Portugal / Suiza / Reino Unido, Alain Tanner, 1983): un marinero suizo que ha recalado en Lisboa asiste, a su llegada al hotel, a una escena en la que una camarera discute acaloradamente con el jefe; una sonrisa emerge en la cara del marinero, y ahí comienza una historia de enamoramiento.

personaje. No solamente no se entiende con los demás personajes, nosotros los espectadores tampoco lo podemos entender. Este es el efecto buscado en muchas películas de migración, como por ejemplo *Bwana* (España, Imanol Uribe, 1996), cuyo protagonista, Ombasi, ha llegado a España pero no sabe hablar español; solo habla su lengua, el bubi, y solamente se usan subtítulos para contarnos lo que le dice a un amigo de su país en un sueño: “Te matarán. No sueñes con ella. Quiero prevenirte de la gente blanca. Nos tiraron al mar”.

El efecto de aislamiento se produce también, independientemente de los subtítulos, cuando uno de los personajes queda excluido lingüísticamente en una escena. Por ejemplo, en la película *Agua con sal* (España/Puerto Rico, Pedro Pérez Rosado, 2005), una cubana que ha venido a España empieza a trabajar en una fábrica de muebles de un pueblo de Levante; en la furgoneta que lleva a las trabajadoras de vuelta a casa, coinciden cinco mujeres: las dos protagonistas, la cubana Olga y la española Mari Jo, y tres mujeres de habla rusa. La escena se desarrolla así:

MUJER 1.- Возьми это.

MUJER 2.- Как называется этот крем?

MUJER 1.- Не знаю, но говорят, что это очень хорошо.

MUJER 2.- Спроси, а то я каждое утро просыпаюсь с онемевшими руками.

OLGA.- Теплая вода с солью. Святая медицина.

*(La cámara enfoca a Mari Jo, que vuelve la cabeza cuando oye a Olga hablar en ruso y la mira con odio)*

MUJER 2.- О, ты говоришь по-русски?

OLGA.- Да. Но я кубинка.

MUJER 2.- О, хорошо.

MUJER 1.- А, Куба, Фидель Кастро.

OLGA.- Да.

MUJER 1.- Как тебя зовут?

OLGA.- Ольга.

MUJER 2.- Я Лариса, а она – Лена.

MUJER 3.- Меня зовут Таня.

OLGA.- Хорошо.

*(La cámara enfoca una pierna de Mari Jo, que tiembla; se dirige a Olga, desafiante)*

MARI JO.- ¿Y tú qué mires?<sup>269</sup>

---

<sup>269</sup> En la película se usa también el valenciano.

La parte en ruso no se subtitula, por lo que se produce comprensión entre cuatro personajes, pero incompreensión por parte de Mari Jo, que permanece en silencio hasta que Olga la mira, e incompreensión externa por parte del público que no entienda ruso. La lengua extranjera sirve aquí para aproximar a cuatro mujeres que están en una situación similar, emigrantes cuya mayor preocupación es salir adelante, y para aislar a la única no emigrante del grupo, Mari Jo, una mujer natural del pueblo donde se ubica la acción, que ejerce también la prostitución y que tiene numerosos problemas psicosociales.

Por último, en algunos casos la presencia de la lengua extranjera únicamente quiere representar el valor, a veces estereotípico, asociado a una lengua y a una cultura o a un país, sin que el mensaje importe. Así, por ejemplo, en *El otro yo* (*The Great Gabbo*, Estados Unidos, James Cruze, 1929), Gabbo, hablante bilingüe de inglés y alemán, habla durante casi toda la película en inglés, exceptuando algunas inserciones léxicas y una escena totalmente desarrollada en alemán que es una conversación entre él y su asistente personal (que en todas las demás escenas habla en inglés); por el tono de la conversación, está claro que Gabbo le está amonestando severamente, mientras que el asistente pide excusas y asiente con humildad, casi servilmente. Ya antes nos han presentado a Gabbo, el famoso ventrílocuo, como un personaje autoritario; la escena en alemán sin subtítulos sirve para acentuar esta característica, al asociar a Gabbo y su idioma con la idea estadounidense de Alemania en aquella época, posterior a la Primera Guerra Mundial.

### **4.3. Grados y formas de multilingüismo**

La acepción de “cine multilingüe” que hemos adoptado en este trabajo es muy general e incluye una amplia gama de situaciones que van desde el cine políglota hasta el cine multilingüe “de tarjeta postal” (*postcarding*, Wahl 2005: 2), que solamente usa las lenguas para ubicar la escena y proporcionar un toque ambiental. Una película multilingüe, pues, puede serlo en mayor o menor medida y hacer una gradación exacta sería complejo, pero podemos aproximarlos estableciendo cuatro puntos básicos a lo largo de esa línea continua:

A) Uso de inserciones léxicas de la lengua extranjera (alternancia de códigos intraoracional y de tipo etiqueta de carácter individual).

B) Uso de oraciones o de turnos de palabra completos en la lengua extranjera (alternancia de códigos interoracional de carácter individual).

C) Uso de la lengua extranjera en monólogos o interacciones completos (alternancia de códigos individual o textual).

D) Escenas endolingües y multilingües: situaciones diglósicas y hablantes bilingües con repertorios lingüísticos paralelos.

#### **A) Uso de inserciones léxicas:**

Hablamos del uso de palabras o expresiones justificadas argumentalmente por la aparición de un personaje extranjero o por la ubicación de la acción en un país extranjero (en otro caso, estaríamos hablando del uso de préstamos léxicos por parte de hablantes nativos de la lengua principal de la película). Se trata, por tanto, de casos de alternancia de códigos intraoracional, pero también de alternancia de tipo etiqueta (*tag-switch*), pues incluye elementos periféricos a la oración, como vocativos, partículas discursivas, exclamaciones, etc. Este es el modo más tradicional de introducir las lenguas extranjeras, al menos hasta finales del siglo XX, y sigue siéndolo en las comedias<sup>270</sup>.

Bürki (2008: 10-14), en su estudio sobre el español en las películas estadounidenses, distingue entre “representaciones simbólicas”, que son aquellas en

---

<sup>270</sup> Tanto uso se ha hecho de él que aparece en las listas de clichés cinematográficos que hay en Internet, por ejemplo en esta: “When foreigners appear in movies (hispanics in particular) they seem to be able to speak perfect English without making one single mistake except it seems they NEVER manage to learn how to say *Sir* or *Thank you*... they always say *Senor* and *Gracias*” (Cairella, *The Movie Cliches List*).

las que se acentúa la carga valorativa de las lenguas que están en juego, y “representaciones miméticas”, en las que prima la intención de representar la situación comunicativa con la mayor naturalidad posible. Con frecuencia, las inserciones tienen un valor simbólico y marcan el texto desde un punto de vista étnico, cultural y metalingüístico. La marcación metalingüística se produce, precisamente, porque se trata de indicadores de que esos personajes, en la realidad, estarían hablando su idioma nativo<sup>271</sup>. Son palabras o expresiones normalmente conocidas por el público al que va destinada la película y se pretende con ellas dar un toque hispano a los diálogos, que en muchas ocasiones, por verosimilitud, deberían desarrollarse completamente en español. Bürki encuentra en su estudio que predominan seis tipos de inserciones:

- a) Fórmulas de tratamiento y vocativos: *amigo, señor, mami*, etc.
- b) Partículas discursivas: *oye, pues, claro*, etc.
- c) Fórmulas rituales (saludos, despedidas, agradecimientos, etc.): *adiós, gracias, por favor*, etc.
- d) Términos con valor emotivo y valorativo: *cabrón, pendejo, ¡Dios mío!*, etc.
- e) Términos con valor étnico-cultural: *tequila, barrio, telenovela*, etc.
- f) Términos para denominar grupos de personas: *gringo, yanqui, güero*, etc.

Veamos un ejemplo de las primeras películas sonoras bilingües estadounidenses, que fueron las que marcaron la pauta para gran parte del cine del siglo XX. En la película *Border Romance* (Richard Thorpe, 1929), en la primera escena en que el protagonista estadounidense entra en la cantina del pueblo mexicano, se dirige al cantinero en inglés y este contesta: *Seguro, señor, I remember*. En esta primera escena en la cantina, el español se oye también como un cruce de palabras distinguibles entre diferentes personajes que atraviesan la escena y van diciendo cosas como: *Buenos días, ¿cómo estás, bonita?, ¡Qué calor!, Adiós, amigo*, etc.

---

<sup>271</sup> Este uso de las alternancias de código se da también en el cine español de nuestro corpus (§ 7.3.2).

La pervivencia de esta práctica se puede documentar con facilidad, y damos dos ejemplos: en la película española *Esquilache* (Joaquín Molina y Josefina Molina, 1989), todos los personajes italianos hablan español –con acento nativo– entre sí, excepto cuando el arquitecto Sabatini se dirige al marqués de Esquilache, llamándole siempre *Eccellenza* ('Excelencia'); en *La lista de Schindler* (Estados Unidos, Steven Spielberg, 1993), en una conversación entre un oficial nazi y Schindler, la lengua principal es el inglés –como lo es en toda la película–, pero se produce este intercambio:

SCHINDLER.- *Scharführer*, every time the train stops, you open the doors, you give them water, *ja*?  
SCHARFÜHRER.- *Jawohl*.  
SCHINDLER.- *Ja*. This car! This car!<sup>272</sup>

En los ejemplos anteriores, las inserciones léxicas se producen en contextos en los que hay un personaje extranjero que en la realidad hablaría su lengua en esa situación comunicativa. Pero este tipo de inserciones léxicas se usa igualmente, y con las mismas características, cuando se muestra al personaje extranjero usando una L2 (§ 5.3)<sup>273</sup>.

## **B) Uso de oraciones o turnos de palabra completos:**

La inclusión de este tipo de enunciados supone una alternancia de códigos interoracional y puede tener consecuencias para la comprensión interna y externa, pero los guionistas y directores suelen contextualizar lo suficiente, lingüística o extralingüísticamente, de manera que esto no ocurra. Como en el apartado anterior, encontramos ejemplos de inserciones de oraciones o turnos de palabra completos en lengua extranjera tanto en situaciones en las que la escena sería en la lengua extranjera en la vida real, como en situaciones en que el personaje extranjero está

---

<sup>272</sup> *Apud* Bleichenbacher 2008b: 65.

<sup>273</sup> Por ejemplo, en *Al sur de Granada* (España, Fernando Colomo, 2003), el protagonista, el escritor Gerald Brenan, que ya ha aprendido bastante español, contrata como sirvienta a Juliana, de la que se está enamorando; Juliana quiere echar albahaca a la sopa y María dice que no, que no quiere brujerías. Brenan se acerca a ellas y se produce este intercambio:

MARÍA.- No me fío ni un pelo. Esta es una bruja como su madre.

GERALD BRENNAN.- *Oh, for God's sake!* Tranquila, María, solo es "albaca", es una planta india que traen árabes, es muy bueno para condimento con ajo y aceite.

hablando una L2. En el primer caso, se trata de una estratagema cinematográfica; en el segundo, estos cambios de código que suponen a veces turnos enteros de palabra podrían explicarse según los principios de convergencia y divergencia de la Teoría de la Acomodación en la comunicación interpersonal, y que, como veremos, en el cine no siempre se cumplen.

En *Border Romance* (Estados Unidos, Richard Thorpe, 1929) encontramos una escena en la que un movimiento de divergencia crea distancia entre hablante y oyente: en ella, una señorita mexicana echa a patadas al policía estadounidense que, en busca de un fugitivo, registra su casa y después remolonea para irse porque la chica le ha gustado. Ella, que ha estado hablando con él en inglés con ligero acento hispano, de repente abre la puerta y, echándole con gestos muy expresivos y algo más que gestos, dice: “Mire, sinvergüenza, me hace el favor de salirse de aquí, de mi casa, si no quiere que le dé buenas patadas aquí, y no me vuelva a poner los pies en mi casa porque le va a ir muy mal, sinvergüenza”.

Otros ejemplos similares podemos encontrar en la película española *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2003). Gerald Brenan se ha hecho muy amigo de Paco, un habitante del pueblo al que ha convertido en su guía, asistente personal y consejero; Gerald se ha enamorado de Juliana, que no le hace caso, y Paco le ha aconsejado que le dé celos, pero la reacción de Juliana ha sido la contraria de la que Paco y Gerald esperaban:

PACO.- ¿Qué ha pasado?

GERALD.- Tus planes. Funciona. Ya está celosa. Muy bien, muy bien. Es perfecto. *I'm in the presence of a genius.*

Ciertamente, estas muestras de divergencia son de naturaleza sobre todo psicolingüística, puesto que coinciden con escenas en que los personajes muestran agitación, enfado, sorpresa, etc. Pero también es posible encontrar escenas de películas en las que se produce una divergencia para excluir intencionadamente a

algún participante en la interacción<sup>274</sup> o para impedir la comprensión de otros personajes presentes que no están participando en la interacción<sup>275</sup>.

Son más difícilmente explicables desde un punto de vista interaccional, psicolingüístico o sociolingüístico otros casos, como el final de una escena de la película *Canícula* (España, Álvaro García-Capelo, 2001), en la que uno de los protagonistas, Hassan, un taxista marroquí que trabaja en Madrid, charla en un bar con su compatriota Tarek y le cuenta los problemas que está teniendo con un hombre que le quiere denunciar. Toda la conversación se desarrolla en dialecto marroquí (que se subtitula), pero de repente, Hassan, en la última frase, cambia al español y dice: “De verdad, Tarek, no sé qué les pasa a los españoles”. Los casos de cambios de código en el estilo de habla entre personas de una misma comunidad inmigrante están ampliamente documentados, y generalmente con ellos estos hablantes refuerzan su doble identidad cultural y social. No hay convergencia ni divergencia, pues todos comparten las dos lenguas. Pero en el caso de la escena que nos ocupa, se trata de un uso puramente cinematográfico: nos está marcando el final de la escena y nos está anunciando que volvemos al mundo de los españoles, de los no emigrantes, a los que además Hassan nombra en sus últimas palabras.

La alternancia y la elección de lengua cumplen, pues, funciones propias en el cine. Veamos otro ejemplo: en la película *El próximo Oriente* (España, Fernando Colomo, 2006), se narra la historia de Caín, un vecino de Lavapiés que se enamora de Aisha (que está embarazada de su hermano, Abel), la hija mayor de una pareja de

---

<sup>274</sup> Bleichenbacher (2008b: 197) recoge un ejemplo de la película *Recién casados* (*Just Married*, Alemania/Estados Unidos, Shawn Levy, 2003); en esta escena, el protagonista estadounidense, Tom, está en un hotel francés y discute con Henri Margeau, el propietario del hotel:

MARGEAUX.- So I must make my hotel of dreams like every other Howard Johnson's with a bright orange roof.

TOM.- It wouldn't hurt.

MARGEAUX.- Imbécile de cochon américain.

TOM.- Cochon what?

<sup>275</sup> En la película *La gran ilusión* (*La grande illusion*, Francia, Jean Renoir, 1937), por ejemplo, el aristócrata capitán francés, de Boldieu, finge huir de su prisión para distraer a los carceleros nazis y permitir la huida de dos de sus compañeros; el capitán de la fortaleza-prisión, Von Rauffenstein, también aristócrata, y que se siente unido a Boldieu por profundos lazos de clase social, sigue sus movimientos por los muros y le ordena detenerse. La conversación de Boldieu y Rauffenstein es en francés, pero en un determinado momento Rauffenstein cambia al inglés, una lengua que únicamente ellos dos conocen, para pedirle por favor que desista de su empeño porque no quiere tener que matarle, y lo hace en inglés para que sus soldados, algunos de los cuales saben francés, no le entiendan.



Bangladesh que lleva muchos años en España. La primera escena de la película muestra a la pareja de ancianos en su negocio hablando bengalí, pero cuando entra su hija mayor, cambian al español, que no dominan. El uso de la lengua bengalí en la primera parte tiene la función de complementar la presentación de los personajes, y el cambio a la lengua española, la principal de la película, sirve para mostrar a Aisha como un personaje híbrido cultural y lingüísticamente: es bilingüe, su nivel de español es perfecto –de hecho habla como un nativo– y es una persona completamente integrada en la sociedad española, que se relaciona con españoles y tiene una profesión independiente del negocio de sus padres. Esta elección del español debida a la presencia de su hija no se mantiene a lo largo de la película, de hecho al final de la película padre e hija hablan en bengalí, y durante ella los padres hablan a menudo en su lengua materna con sus otras dos hijas. La alternancia de códigos de la primera escena no se produce por convergencia ni por divergencia, tiene un sentido puramente narrativo.

### **C) Uso de la lengua extranjera en monólogos o interacciones completos:**

La incidencia en la comprensión de esta presencia de la diversidad lingüística obliga a usar subtítulos, excepto si se pretende lograr determinados efectos (§ 4.2.3).

Encontramos tres situaciones posibles:

- Dos o más lenguas conviven en una misma interacción, pero no se produce convergencia y cada hablante mantiene la suya. Normalmente se trata de casos como los comentados en el apartado anterior: situaciones donde los hablantes, desplegando diversos recursos, se intercomprenden o, por el contrario, situaciones donde los hablantes no llegan a comprenderse.
- Alternancia de códigos de carácter individual: uno o varios personajes son representados hablando diferentes idiomas en diferentes escenas. La presencia de hablantes bilingües o multilingües es una constante en el cine y sin ellos muchas tramas no serían posibles.

- Alternancia de códigos de carácter textual: en el texto –en este caso la obra cinematográfica– se alternan escenas en diferentes idiomas en las que hablan diferentes personajes. En estos casos, la película es multilingüe, pero los personajes no lo son.

Para distinguir unas situaciones comunicativas de otras con claridad, nos parece útil aplicar la distinción que hacen Lüdi y Py<sup>276</sup> entre “situaciones endolingües” y “situaciones exolingües”. Las primeras son definidas como aquellas en que los repertorios lingüísticos de los hablantes coinciden, y las segundas como aquellas en que los repertorios son diferentes o asimétricos. Esta distinción puede generar cuatro tipos de situaciones comunicativas, de las que damos ejemplos en el siguiente cuadro:

<p><b>Situación endolingüe y monolingüe</b></p> <p>Una conversación entre hablantes de francés como L1. La conversación se desarrolla en francés.</p>	<p><b>Situación exolingüe y monolingüe</b></p> <p>- Una conversación en francés entre un turista español, que habla francés, y un policía francés. La conversación se desarrolla en francés.</p> <p>- Una conversación en francés entre un rumano que no habla español y un español que no habla rumano. La conversación se desarrolla en francés.</p>
<p><b>Situación endolingüe y multilingüe</b></p> <p>- Una conversación familiar entre estadounidenses de origen mexicano que hablan con fluidez español e inglés, y alternan las dos lenguas.</p> <p>- Una conversación entre un alemán que habla francés y un francés que habla alemán y van alternando ambas lenguas.</p>	<p><b>Situación exolingüe y multilingüe</b></p> <p>- Una conversación entre un italiano y un español que habla cada uno en su idioma y se intercomprenden.</p> <p>- Una conversación en que los hablantes no consiguen comprenderse. No tienen ninguna lengua común en su repertorio y las lenguas que hablan no les permiten intercomprenderse.</p>

<sup>276</sup> Georges Lüdi y Bernard Py (2002): *Être bilingue*, Berna, Peter Lang. *Apud* Bleichenbacher (2008b: 11).

Únicamente disentimos en la definición de estas situaciones basándose en la idea de *repertorio lingüístico*. Lo que tienen en común los participantes en una situación endolingüe y monolingüe como la descrita arriba no es su repertorio lingüístico –que puede ser muy diferente de un personaje a otro– sino su L1, y lo que tienen en común los participantes en una situación endolingüe y multilingüe son sus L1 (en el caso de los hablantes bilingües estadounidenses) o lo que podríamos llamar una “L2 recíproca” (en el caso del alemán que habla francés y el francés que habla alemán). Igual ocurre con las situaciones exolingües: que el turista español se dirija en francés al policía no implica que el policía no hable español u otros idiomas, sino que el francés es en esta situación la lengua dominante. En el resto de las situaciones, la diferencia está en que tengan una lengua común o no la tengan, o en si alguna de las lenguas de su repertorio es una lengua próxima a alguna lengua del repertorio del otro.

Definida así, la distinción resulta aplicable a las diferentes situaciones de uso de lenguas en interacciones completas que hemos planteado más arriba. Así, la película *Tora! Tora! Tora!* (Estados Unidos / Japón, Richard Fleischer, Kinji Fukasaku y Toshio Masuda, 1970) alterna escenas en japonés y en inglés que se desarrollan respectivamente en Japón o en la flota japonesa y en Washington o en Pearl Harbor<sup>277</sup>. Es una sucesión de situaciones comunicativas endolingües y monolingües. Las escenas son monolingües, mientras que la película, en su conjunto, es multilingüe. Es el retrato de dos mundos separados, entre otras cosas, por su lengua.

En cambio, en películas como *La última esperanza* (*Die Letzte Chance*, Suiza, Leopold Lintberg, 1945), aparecen muchas situaciones exolingües y monolingües: los dos soldados protagonistas, uno americano y otro inglés, están en Italia; uno de los dos soldados protagonistas, el inglés, habla francés y un poco de italiano, lo que resulta vital para su supervivencia; también es providencial que un cura italiano que les da protección en su huida hable francés; por último, el guía italiano que les ayuda a atravesar la montaña es capaz de hablar varios idiomas, inglés entre ellos. Cada interacción se lleva a cabo casi siempre en un solo idioma, es decir, las interacciones

---

<sup>277</sup> Solo el embajador japonés en Estados Unidos aparece en una escena en Washington, que se desarrolla en inglés; se trata de la única escena exolingüe de la película.

son monolingües (con la excepción de la inserción de algunas palabras de la L1 para mostrar poco dominio del italiano por parte del soldado inglés), pero hay muchos idiomas en juego y muchos hablantes multilingües. Es el retrato de una Europa multilingüe -con países en su mayoría monolingües-, frente al monolingüismo total del soldado americano, que no habría podido sobrevivir sin su compañero.

Las interacciones exolingües y multilingües son menos numerosas en el cine, aunque muy llamativas cuando se utilizan. Nos remitimos a lo dicho sobre ese tema en el apartado dedicado a la comprensión y la incomprensión (§ 4.2.3).

#### **D) Escenas endolingües y multilingües: situaciones diglósicas y hablantes bilingües con repertorios lingüísticos complementarios.**

Bürki (2008: 14-19) habla de *representaciones miméticas* cuando en las películas aparece una alternancia de códigos tal y como se suele producir en las comunidades hispanas bilingües en Estados Unidos, es decir, en una situación de diglosia<sup>278</sup>. En su corpus, encuentra ejemplos de las distintas funciones que los lingüistas han descrito como explicativas de la alternancia de códigos: función afectiva, distanciamiento o acercamiento y función sociolectal. Al hablar de la inclusión de oraciones o turnos de palabra completos, mostramos ya ejemplos de la función afectiva de la alternancia de códigos y de la divergencia para marcar distancia. En cuanto a la función sociolectal, el español es usado en Estados Unidos por ciertos grupos sociales como parte de su estilo de habla; en la película *Colores de guerra* (*Colors*, Estados Unidos, Dennis Hopper, 1988) incorporan ciertos elementos léxicos del español que no solamente los definen étnica y culturalmente, sino que muestran su pertenencia a un grupo social, el de las bandas de Los Ángeles (Bürki 2008: 18-19):

---

<sup>278</sup> Un ejemplo que para ella constituye una representación totalmente realista es la película *Las mujeres de verdad tienen curvas* (*Real women have curves*, Patricia Cardoso, 2002), sobre una familia de origen mexicano, que muestra las preferencias de unas generaciones y otras respecto al uso de las lenguas: con el abuelo, llegado posteriormente a Estados Unidos, todos hablan en español; doña Carmen, de la primera generación, hace uso del español y del inglés con alternancia de códigos y preferencia por el español; sus dos hijas, Ana y Estela, tienden a expresarse preferentemente en inglés.

JEFE DE BANDA LATINA.- Fuckin' Looney Tunes, hey! He's fuckin' Rambo, *ese*. Rambo didn't die, hombres. Fuck that, man. Cos I'm a fuckin' Rambo, homes! Fuck! Fucking *bato* psycho loco, homes<sup>279</sup>.

Además, la representación bilingüe en una situación diglósica puede servir al cineasta para hablarnos, a través de las lenguas, de las relaciones de poder dentro de una sociedad. No se trata solamente de marcar grupos sociales a través de las lenguas, sino de mostrar a través de la batalla de las lenguas las luchas de poder en la sociedad. Así, por ejemplo, *Xala* (Senegal, Ousmane Sembene, 1975) muestra cómo los líderes del Senegal independiente siguen utilizando el francés de los colonizadores para marcar su superioridad; la alternancia del francés y el wolof marca semejanzas y diferencias en cuanto a la edad, el sexo y la clase social<sup>280</sup>.

En el caso de las películas centradas en el tema de la migración, las alternancias de código de los hablantes bilingües pueden mostrar las tensiones interculturales. En la película *Kebab Connection* (Alemania, Anno Saul, 2007) el protagonista es un joven, hijo de un inmigrante turco, que se quiere casar con una mujer alemana. El padre de este joven habla turco y alemán como L2, mientras que su hijo habla alemán nativo. En la escena en que discuten sobre la boda, están hablando al principio en alemán; el padre rechaza esta relación y aduce que sus nietos no hablarán su lengua y no serán capaces de llamarle *Baba* ('papá' en turco); el hijo responde utilizando a su vez la palabra alemana *Vater* ('padre'), y es en ese momento

---

<sup>279</sup> Según Bürki, *bato* 'chico, muchacho' y *ese*, como vocativo equivalente al *man* inglés, son dos palabras que pertenecen al caló pachuco, mientras que *loco* es una palabra de empleo muy frecuente entre los miembros de las bandas hispanas de Los Ángeles.

<sup>280</sup> El protagonista, El Hadji, habla francés cuando sus actividades como hombre de negocios le colocan en el papel que antes tenían los colonizadores; en cambio, usa el wolof para afirmar su pertenencia al Senegal tradicional: habla francés con otros hombres de negocios, con su secretaria, con su chófer, pero discute en wolof con un cliente que es inferior socialmente a él y que lleva la vestimenta tradicional senegalesa. Pero también en su ámbito privado se produce una alternancia de lenguas, indicativa de factores como la edad, el sexo y la fidelidad a la tradición. Además, El Hadji se sirve también del francés como lengua de poder cuando discute con su hija; ella se empeña en hablar wolof, y esta lengua se convierte en un arma en la lucha contra su padre, lucha que se debe en realidad a otros motivos. La elección de lengua tiene aquí una función psicosocial, como la tiene en otra escena desarrollada en la Cámara de Comercio, en una reunión en la que destituyen a El Hadji: ante las acusaciones de sus colegas, pide permiso para expresarse en wolof, y el presidente se niega: "El Hadji, vous pouvez parler, mais en français. Même les insultes dans la plus pure tradition de la francophonie" (Sanaker 2010: 143-145).

cuando el padre empieza a hablar en turco, reflejando mediante su elección de lengua no solamente una función discursiva propia de la alternancia de códigos conversacional, la de indicar disensión, sino una función dramática, la de reforzar las diferencias culturales entre ambos personajes y sus puntos de vista diferentes en lo relativo a los matrimonios interétnicos (Androutsopoulos 2012b: 307).

Una situación lingüística similar, pero no diglósica, es a veces representada en el cine: las interacciones entre hablantes bilingües con “repertorios lingüísticos complementarios”, es decir, entre hablantes con una L2 que corresponde a la L1 del otro. Son capaces de hablar las dos lenguas, pero la que es L1 para uno, es L2 para el otro. Por ejemplo, en la película *Boca a boca* (España, Manuel Gómez Pereira, 1995), el protagonista, Víctor Ventura, actor en paro, y su representante, tienen una reunión con Sheila Crawford, representante de actores estadounidense, y con un productor del mismo país, Oswaldo: tanto Víctor como los estadounidenses hablan inglés y español, y lo van alternando a lo largo de sus conversaciones. Apenas aparece la alternancia de códigos intraoracional o de etiqueta, aunque hay algunos ejemplos, cuando Sheila dice: “*Well*, hemos quedado aquí” y cuando Víctor afirma: “no me interesa un *fucking* pimiento tu guion”. La alternancia es sobre todo interoracional, en oraciones completas o turnos de palabra completos. Por ejemplo, al comienzo de la escena de la entrevista, que se desarrolla en un restaurante, se produce el siguiente intercambio, que comienza en español porque los cuatro están en España<sup>281</sup> pero también porque Ángela, la representante de Víctor, apenas habla inglés:

CAMARERO.- Señor... (*Le sirve a Oswaldo una Coca-Cola*).

VÍCTOR.- Oiga, no se le ocurre poner esa mierda encima de la mesa.

CAMARERO.- ¿Cómo?

VÍCTOR.- Pues que esto es Europa, y aquí se bebe vino en la cena.

OSWALDO.- Oye, Jorge, yo he pedido Coca-Cola y me voy a beber la Coca-Cola.

VÍCTOR.- Díselo. Oswaldo, lo siento, mira, en mi país, en un restaurante como este solamente beben Coca-Cola los horteras. (*Pega un golpe en la mesa*) *You know what I mean?*

OSWALDO.- (*Se inclina hacia Sheila*) Hortera, ¿qué es hortera?

SHEILA.- ¿Hortera? (Mira a Ángela) ¿Hortera de huerta?

ÁNGELA.- Sí, de huerto. (...)

VÍCTOR.- (*Se levanta y habla de manera amenazante, directamente a Oswaldo*) ¿Qué coño ves? ¿Esto es un Burger King? No es un Burger King, ¿ok? Si quieres hacer una

---

<sup>281</sup> Este es un factor que determina muchas veces, en el cine y en la realidad, cuál es la elección de lengua, debido a la condición de lo que podríamos llamar “lengua contextualmente dominante”.

película en mi país y sobre mi país, y si quieres hacerla de verdad, tienes que empaparte de lo nuestro, ¿entiendes? ¡De lo nuestro! *Respect! You respect me, I respect you, ok? It's only that! You have a really great script, please*, no me lo jodas con la Coca-Cola porque entonces no me interesa un *fucking* pimientito tu guion. ¿Entiendes? *You know what I mean?*

OSWALDO.- *Son of a bitch! That was great!* ¡Es una de las mejores escenas que he visto en mi vida! ¡Un poco más y me meo en los pantalones!

A pesar de los falsos acentos extranjeros de los actores que hacen los papeles de Oswaldo y Sheila, desde el punto de vista de la alternancia de códigos la escena resulta perfectamente creíble. Víctor es el que empieza a usarlo, y probablemente lo hace para que Oswaldo se dé cuenta de su dominio de la lengua, pero a partir de ahí el propio Oswaldo alterna el inglés con el español. Es natural que, entre hablantes que dominan ambas lenguas, se recurra a una o a otra indistintamente, atendiendo a factores, fundamentalmente, de expresividad.

#### **4.4. Funciones del multilingüismo en el cine**

La diversidad de lenguas cumple funciones variadas en la narración cinematográfica que, según Bleichenbacher (2008b: 26-30), son básicamente tres: crear realismo, hacer crítica social y provocar humor.

##### **A) Realismo:**

El multilingüismo viene muchas veces motivado por un deseo de representar una situación de contacto de lenguas de la manera más auténtica posible. Sin embargo, está claro que la representación realista de las lenguas en el cine tiene límites: por un lado, los pone la capacidad de comprensión del público y su familiaridad mayor o menor con el subtítulo, por otro la propia naturaleza de la obra de ficción que, igual que selecciona y transforma los ambientes, los sonidos, los tiempos, las escenas, selecciona qué palabras son convenientes y cómo es conveniente que se oigan, en aras de la creación de un todo armónico. No podemos imaginar un cine sin músicas en su banda sonora, sin *flashbacks*, sin cambios de planos, sin saltos en el tiempo. Tampoco podemos imaginar un cine donde se hablara

tanto y tan fútilmente como en la vida real. El cine de ficción, monolingüe o multilingüe, no deja de ser *oralidad fingida* u *oralidad simulada*.

No podemos tampoco olvidar que toda ficción se basa en el principio de la suspensión de la incredulidad. Por un tiempo determinado, el lector, el oyente o el espectador se sumerge en un mundo convencional cuyas reglas de juego debe aceptar; es consciente de que lo que lee, oye o ve no es real, aunque pueda juzgarse en términos de verosimilitud<sup>282</sup>.

Por ello, como argumenta Androutsopoulos (2012a: 143-144), debemos abordar el discurso cinematográfico no como sustituto de otra cosa –la lengua real-, sino como un área de estudio sociolingüístico por derecho propio, pues nos habla más de las ideologías lingüísticas de una sociedad que de cómo habla realmente una comunidad. Así, si el multilingüismo es ahora más representado en el cine, probablemente sea porque es más aceptado que en el pasado, al menos el multilingüismo individual (Bleichenbacher 2007: 114), y no tanto porque en el pasado los directores de cine no supieran o no quisieran ser realistas en la representación de las lenguas<sup>283</sup>.

---

<sup>282</sup> El público acepta también convenciones lingüísticamente absurdas, como esta: “(...) alguien se merece una felicitación por ese hallazgo tan exclusivamente cinematográfico que se pronuncia cada vez que se encuentran dos personajes en una selva, o similar: “¿Habla usted mi lengua?”. Merece elogio, digo, porque la fórmula sirve para cualquier idioma original en que se haya rodado la película y para cualquier lengua a la que se traduzca; pero si el otro no habla su idioma, ¿cómo va a entenderle la pregunta? Usted dígame “buenos días” y ya le contestará “buenos días tenga usted” si es que ha entendido su lengua” (Álex Grijelmo, “¿Habla usted mi idioma?”, *El País Domingo*, 6 de octubre de 2013, p. 11).

<sup>283</sup> Sin embargo, un motivo frecuentemente aducido por los propios directores tiene que ver con el realismo, un realismo de corte sociolingüístico y con una buena dosis de compromiso ético que parece haber tomado fuerza en las últimas décadas. John Sayles, que filmó su película *Hombres armados* (*Men with Guns*, Estados Unidos, 1997) en siete lenguas (español, inglés, italiano y cuatro lenguas indígenas de Latinoamérica: kuna, náhuatl, maya y tzotzil), declaró: “I felt I wasn’t going to buy it if it was in English, if it was a bunch of people walking around Latin America Speaking English with Latin accents”. Por su parte, Steven Soderbergh, el director de *Traffic* (Estados Unidos y Alemania, 2000), que se ambienta parcialmente en México, y en la que se hablan inglés y español, dijo a propósito de su obra: “If these people don’t speak Spanish, the film has no integrity. You just can’t expect anyone to take it seriously” (O’Sullivan 2007: 84). Christian Carion es francés y director de la película *Feliz Navidad* (*Joyeux Noël*, Alemania, Bélgica, Francia, Japón, Noruega, Reino Unido y Rumanía, 2005), en la que se oyen los tres idiomas de los tres grupos de soldados –alemanes, escoceses y franceses- de la Primera Guerra Mundial, que, el día de Nochebuena, aparcan la lucha para confraternizar en tierra de nadie; cuando se estrenó su película, habló de su empeño por hacer el rodaje en las tres lenguas: “J’ai résisté à ceux qui voulaient un film seulement en français. Ce n’est pas seulement une histoire française, c’est une histoire européenne. Je crois que nous devons respecter les différences culturelles” (*Le Journal de Montréal*, 3/12/2005, p. 64) (*apud* Sanaker 2010 : 63).



## B) Crítica social:

Dice Labate (2012: 1) que el uso del heterolingüismo en el cine raramente es inocente desde un punto de vista político, porque cada lengua contiene valores sociales determinados. Por ejemplo, si un director se acerca al mundo de las familias de origen mexicano en Estados Unidos con la intención de hacer un retrato más o menos fiel, su selección del tema nos está hablando ya de sus intereses y de una opción ideológica. Representar el bilingüismo de estas personas de una manera coherente con la realidad proporciona un valor cultural a esa misma forma de utilizar sus dos lenguas. Además, este tipo de películas nos hace identificarnos con su lucha por conseguir un lugar digno en la sociedad estadounidense. Una obra emblemática en este sentido y en este mismo contexto geográfico es *Pan y rosas*<sup>284</sup> (*Bread and Roses*, Ken Loach, 2000), la historia de dos emigrantes hispanas, limpiadoras en un edificio de oficinas de Los Ángeles, que se debaten entre unirse y luchar por conseguir unas condiciones dignas de trabajo o aguantar para no perder su trabajo y no tener que irse de Estados Unidos. En esta película, cuya lengua principal es el inglés, el español se presenta como la lengua de la lucha por la dignidad de los trabajadores<sup>285</sup>.

Dos géneros en los que el uso del multilingüismo tiene muchas veces como función principal la crítica social son el cine de emigración –en el que se da voz al *otro*,

---

<sup>284</sup> Una coproducción de Alemania, España, Francia, Italia, Reino Unido y Suiza.

<sup>285</sup> El sindicalista que anima a los limpiadores a luchar es el único personaje anglosajón que a veces habla en español, diciendo, por ejemplo: “¡Venceremos!” Aunque los mítines y reuniones se llevan a cabo en inglés, porque están implicados trabajadores de otras nacionalidades, los eslóganes son en español: “Sí, se puede” y “El pueblo unido jamás será vencido” son algunos de ellos. En una fiesta de los trabajadores, un grupo musical canta una canción cuya letra dice: “Me puse a aprender inglés / porque me sentí obligado / pa poderme defender / de un gabacho condenado. Allá donde trabajaba / me querían mangonear / no más por el pinche inglés / que no sabía yo hablar”. El encargado de la limpieza del edificio, Pérez, es un hablante bilingüe con rasgos inequívocamente hispanos, pero habla siempre en inglés con los trabajadores en general e individualmente con cada uno de ellos. Solamente en una ocasión converge hacia el español, con una intención de persuasión muy clara: habla con Berta, una de las trabajadoras más antiguas, en español casi todo el tiempo, para ofrecerle un puesto mejor; cuando ella ha aceptado, usa tanto el inglés como el español para preguntarle quién es responsable de haber celebrado en el edificio una reunión con un sindicato; su última frase la dice en inglés, y en la escena siguiente se nos dice que finalmente Berta no delató a sus compañeros y fue despedida. El inglés es la lengua de la represión y la explotación.

al diferente, al “inferior” y se muestra el racismo de alta o baja intensidad que practica la sociedad receptora<sup>286</sup>– y el cine cuya trama se desarrolla en un ambiente bélico, como es el caso de muchas películas que hemos comentado en este capítulo.

### C) Humor:

El juego humorístico de las lenguas en el cine se consigue muchas veces mediante la distorsión de la realidad lingüística: así ocurre con la introducción de acentos extranjeros exagerados (por ejemplo, los que se atribuyen a muchos personajes rusos) y con la atribución al personaje extranjero de una L2 simplificada y con alternancias de código intraoracionales. Asimismo, tiene un efecto humorístico la mezcla de lenguas en un mismo personaje, como ocurre con muchos personajes italianos en el cine español. De estos aspectos nos ocuparemos al hablar de la representación del habla de los no nativos (§ 5).

El humor puede venir también provocado por las dificultades de uno de los personajes para hablar un idioma. Por ejemplo, en *Fuera de carta* (Nacho G. Velilla, 2008), Ramiro, que trabaja en un restaurante, tiene que atender a un inspector de Michelin (Pascal) porque el dueño y la *maître* han tenido que marcharse repentinamente; entre ellos se produce esta conversación:

PASCAL.- ¿Monsieur Maximino?

RAMIRO.- ¿Eh? Oui. Digo... no. Digo, oui, oui. *C'est moi. (Pascal reacciona con gesto de sorpresa). C'est la vie! (De nuevo gesto de sorpresa de Pascal)*

PASCAL.- A lo mejor en castellano se siente usted más cómodo.

RAMIRO.- Pues... no se crea.

En las comedias es también frecuente encontrar juegos de palabras (a menudo demasiado fáciles) basados en falsos amigos de dos lenguas:

---

<sup>286</sup> Algunos ejemplos de obras españolas: *Las cartas de Alou* (Moncho Armendáriz, 1990), *Bwana* (Imanol Uribe, 1996) y *El traje* (Alberto Rodríguez, 2002) denuncian la discriminación racial de los inmigrantes africanos negros; *Saïd* (Llorenç Soler, 1998), *Susanna* (Antonio Chavarrías, 1996) y *El far* (Manuel Balaguer Julià, 1998), los problemas que la sociedad plantea a las parejas interraciales; *Poniente* (Chus Gutiérrez, 2002), la explotación laboral de los inmigrantes; *Menos que cero* (Ernesto Tellería, 1996) y *El sudor de los ruiseñores* (Juan Manuel Coteló, 1998), la dura vida del inmigrante de la Europa del Este.

MUJER ITALIANA.- Ti amo, mio caro.

MANOLO.- Sí, ¿eh?

MUJER ITALIANA.- Caro, caro.

MANOLO.- Sí, sí, caro, ¡y tan caro que te voy a salir, porque toda la juerga corre a cargo del cliente! (*Manolo la nuit*, España, Mariano Ozores, 1973)

Esos falsos amigos pueden dar lugar a malentendidos e incluso proceder de una tercera lengua: en *Veraneo en España* (Miguel Iglesias, 1956), *Mr. Kerrigan* va a montar en el taxi de “Gasolina”, que ha estado arreglando su coche y lleva la cara llena de grasa:

KERRIGAN.- ¿Puede yo montar?

GASOLINA.- Sí, yo creo que ahora se pondrá en marcha.

KERRIGAN.- ¿Tiene pan?<sup>287</sup>

GASOLINA.- Pan no, pero mire usted cómo voy de chocolate.

El encuentro de personajes hablantes de diferentes idiomas es una situación potencialmente humorística que se aprovecha en todo tipo de textos, no solamente en las comedias, como muestra una larga tradición (§ 2.1.2).

---

<sup>287</sup> *Mr. Kerrigan* es británico, pero usa la palabra *panne*, francesa, para ‘avería’.

## 5. LA INTERLENGUA EN EL CINE

La interlengua aparece en dos situaciones fílmicas muy diferentes: por una parte, el cine clásico de Hollywood y sus imitaciones la han utilizado como estrategia de evocación (§ 4.2.1) cuando en la situación representada uno o más personajes hablarían una lengua extranjera –diferente de la lengua principal o única de la película– en la vida real; por otra, se ha usado como representación de una L2.

Veamos la diferencia a través de las protagonistas de las películas *María Walewska*<sup>288</sup> y *La decisión de Sophie*<sup>289</sup>. Ambas son mujeres polacas jóvenes que, por diferentes circunstancias históricas, se relacionan con personas de otros países. María Walewska es una condesa polaca a la que los líderes de su país impulsan a convertirse en la amante de Napoleón a fin de conseguir la libertad de Polonia; Sophie es una emigrante polaca que ha llegado a Estados Unidos después de una terrible experiencia en un campo de exterminio nazi. En la primera película, la acción se desarrolla en Polonia pero aparecen personajes de otras nacionalidades, como cosacos y franceses, que mantienen interacciones con los polacos. En la segunda, el escenario es Estados Unidos y, excepto la protagonista, todos son estadounidenses; sin embargo, hay varios *flashbacks* que nos transportan a Polonia, y en los que aparecen personajes polacos y alemanes que se comunican. Por lo tanto, ambas películas contienen situaciones endolingües y exolingües que potencialmente darían lugar a un multilingüismo del texto o al uso de interlengua por parte de algunos personajes. Pero en *María Walewska* los personajes polacos, cosacos y franceses hablan inglés con los otros grupos y entre sí, no se usa ninguna otra lengua; tanto los cosacos como los personajes principales, María<sup>290</sup> y Napoleón, hablan inglés con acento, más fuerte en el caso de los cosacos, que son personajes menores. En esta

---

<sup>288</sup> *Conquest* (Estados Unidos, Clarence Brown, 1937).

<sup>289</sup> *Sophie's Choice* (Estados Unidos / Reino Unido, Alan J. Pakula, 1982).

<sup>290</sup> Papel protagonizado por Greta Garbo, de origen sueco, que hablaba un inglés con acento que en Hollywood le sirvió para hacer de sueca, de austriaca, de rusa, de francesa y de polaca, entre otras nacionalidades.

película, la interlengua, que en este caso solamente afecta al nivel fonético, al acento, se utiliza como estrategia de evocación de la lengua polaca, rusa o francesa. En cambio, en *La decisión de Sophie*, las diferentes situaciones endolingües se desarrollan cada una en su lengua: polaco entre polacos, alemán entre alemanes, inglés entre estadounidenses. Hay dos situaciones exolingües: entre personajes polacos y alemanes, que siempre se resuelven con el dominio de la lengua del poderoso, el alemán; entre Sophie y los nativos de su país de acogida, se usa el inglés. El inglés hablado por Sophie no es simplemente un inglés con acento: algunas veces titubea, otras se detiene unos segundos para buscar las palabras que necesita, algunas veces se equivoca (y su compañero, Nathan, le hace varias correcciones), otras le faltan palabras y echa mano de sus otros idiomas. Ella misma habla de sus dificultades con el inglés y lo compara con otras lenguas que habla. Además, asistimos a una evolución en su dominio del inglés a través de un par de escenas en *flashback* sobre sus primeros tiempos en Nueva York; entonces asistía a clase de inglés, y su nivel era mucho más bajo que el de la época en la que se centra la narración principal. En esta película, la interlengua es la representación de la L2 de Sophie, aunque esa interlengua no se corresponda exactamente con la prototípica de una persona de origen polaco, sino con un vago aire eslavo, algo muy característico del cine occidental, como veremos en este capítulo<sup>291</sup>.

El acento es el modo más tradicional de señalar la condición de extranjero, como estrategia de evocación y como representación de la L2, muchas veces sin ningún otro elemento lingüístico adicional. Por ello, en el siguiente apartado trataremos el tema del acento de manera general (§ 5.1), para pasar luego a hablar del uso de la interlengua como estrategia de evocación (§ 5.2) y de su uso para la

---

<sup>291</sup> Ambas películas contrastan a su vez con la española *Misterio en la marisma* (Claudio de la Torre, 1943), cuya protagonista, otra condesa polaca llamada Vera Lindorf, no tiene el más mínimo rasgo lingüístico que la delate. Su condición de extranjera es verbalizada, por ejemplo cuando los invitados a una fiesta la ven bailar y hacen estos comentarios:

MUJER 1.- ¡Hay que ver el éxito de la polaca!

MUJER 2.- A mí no me gusta esa mujer.

HOMBRE.- A mí sí.

MUJER 2.- Parece una aventurera.

MUJER 1.- Esas extranjeras, en cuanto salen guapas, siempre acaba descubriéndose que no tienen vergüenza.

representación de una L2 (§ 5.3). A continuación, dedicamos dos apartados a cuestiones relacionadas con la interlengua en el cine: la representación cinematográfica de las reacciones de los hablantes nativos frente a la interlengua del no nativo (§ 5.4) y el reflejo cinematográfico del proceso de adquisición o de aprendizaje por parte del no nativo (§ 5.5).

## 5.1. El acento no nativo en el cine

El acento no nativo está ya presente en la primera película multilingüe, *En el viejo Arizona* (*In Old Arizona*, Irving Cummings y Raoul Walsh, 1928), en la que Cisco Kid, el protagonista, y su novia Tonia hablan inglés cuando en la realidad hablarían español; lo mismo ocurre en las conversaciones entre Cisco, Tonia y la sirvienta, doña María. En esta misma película podemos observar un fenómeno que ha afectado al cine occidental desde sus inicios: el acento español de Cisco y Tonia es falso, algo bastante lógico tratándose de actores estadounidenses. Un fenómeno que tiene mucho que ver con los criterios de selección de actores de la industria cinematográfica y sobre el que han corrido ríos de tinta en las publicaciones especializadas y no especializadas<sup>292</sup>, pues la selección de los actores que hacen los

---

<sup>292</sup> Por ejemplo, en un blog dedicado a películas “de serie B”, en una crítica de la película *Misterio en la isla de los monstruos* (España/Estados Unidos, Juan Piquer Simón, 1981), leemos: “Lo del polizón chino no tiene nombre. Para empezar, el actor es japonés y le dotan de un acento estúpido a más no poder en el que su vocabulario se reduce a “miselable chino” y otras cosas con “r” para que lo pronuncie “l” para provocar la carcajada del espectador idiota que hay en todos los cines (...) Si el chino es insufrible, lo de la francesa *Dominique Blanchard* es para mear y no echar gota. Escuchar cosas como “*Sientengse, no tagdagé, voy a ponegme cómoda y en seguida les prepago algo*” en una película deberían ser causa más que suficiente de beatificación. Aparte que si va a “*prepagag algo*”, supongo que será una tarjeta telefónica o una de regalo de El Corte Inglés, Zara o similar, que creo que es lo único de prepago que hay (...) Pero lo mejor es que tiene un loro y lo mejor de lo mejor es cómo lo llama: *Perejil*. ¿Pero tú eres tonta o qué? ¿No sabes que no vas a pronunciar la erre y que jamás vas a poder decir bien su nombre? Obviamente, para ella es *Pegejil*” (<http://peliscutres.wordpress.com>, consultado el 5/1/2012, <http://goo.gl/rD91r5>). El personaje chino al que se hace referencia lo representa Ioshio Murakami, japonés, mientras que el de Dominique Blanchard lo hace la española Blanca Estrada.

papeles de los personajes extranjeros muchas veces está determinada por razones ideológicas, pero también por el azar y la disponibilidad de presupuesto<sup>293</sup>.

En los comienzos del cine sonoro, había numerosos actores extranjeros en Estados Unidos que se habían convertido en estrellas del cine mudo y de los que los espectadores querían seguir disfrutando. En algunos casos se optó por doblar sus voces, pero muchos de ellos, como Dolores del Río, Marlene Dietrich, Maurice Chevalier, Bela Lugosi, Greta Garbo o Peter Lorre, lograron, por el contrario, mayor relevancia gracias a su acento (Fleischer 1999: 230 y Masson 1989: 210), si bien es cierto que muchas veces se les asignaban papeles de personajes extranjeros.

Los efectos cómicos o exotizantes de los diferentes acentos, utilizados como estrategia de evocación o como representación de la L2, surtieron un rápido efecto entre los espectadores del primer cine sonoro:

(...) muchos actores extranjeros en Hollywood (...) ahora, con las películas sonoras, hablan en inglés con el deje natural de su país de origen. El acento ligeramente nasal de Maurice Chevalier le ha servido muchísimo para su triunfo. De igual manera ha gustado el registro grave y exótico de la encantadora voz de Greta Garbo.

Tal ha sido el hechizo de esta nueva sensación, que en películas como “En la vieja Arizona”, Warner Baxter imitó, en toda su interpretación, el acento especial, inconfundible, de un español o hispanoamericano, al hablar el inglés.

Por otra parte, parece que las películas de Buster Keaton y de Laurel y Hardy, en español, han resultado sumamente cómicas, no sólo por la actuación inimitable de esos conocidos artistas, sino, sobre todo, por la manera rara y simpática con que articulan las frases en español. El mismo esfuerzo que hacen por pronunciar bien, mueve a risa (“La pandilla políglota”, *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1930, p. 18).

Las últimas palabras de este artículo nos conducen a las llamadas *versiones multilingües* (§ 3.2), puesto que tanto Buster Keaton como Laurel y Hardy hablaban

---

<sup>293</sup> Véase lo que responde el director español José María Forqué en una entrevista sobre su película *Embajadores en el infierno* (1956), ambientada en Rusia, cuando le preguntan por el proceso de selección de los actores (Alegre 1991: 7): “En esta fase sí intervine muy activamente. A Antonio Vilar lo escogimos porque era una figura de gran prestigio en nuestro cine. Además estaba un poco determinado hacia los papeles históricos. El resto los elegí yo: Rubén Rojo porque había trabajado conmigo; Manuel Dicenta tenía mucho prestigio; Luis Peña porque siempre ha tenido un lugar en mis producciones; Angel Aranda debutó en este film. Las mujeres rusas eran en parte las mujeres de los oficiales del Ejército que colaboraban con nosotros. Les pusimos las ropas y lo hacían ellas”.

en otros idiomas precisamente en estas versiones de la misma película en diferentes idiomas. En esta época, en que se suponía que los grandes actores debían hablar varios idiomas, el acento extranjero a veces no solamente no era rechazado sino que se valoraba<sup>294</sup>.

En las películas de la Europa occidental de esta época, existe también una atracción por ciertos acentos, en especial un vago acento llamado *eslavo*, raramente atribuible a alguna lengua eslava en particular, que representaba a la Europa multilingüe además de representar a *la otra Europa*, la Europa del Este (Rossholm 2006: 141-142). Por ejemplo, el acento del actor polaco Jon Kiepura era claramente detectable pero neutro, lo que le permitió trabajar haciendo papeles de francés en películas italianas y estadounidenses<sup>295</sup>, de polaco en películas austriacas<sup>296</sup>, de italiano en películas británicas y alemanas<sup>297</sup>, etc. Este uso de un vago acento extranjero, imposible de adscribir a una determinada lengua, sigue siendo muy común hoy en día.

Además, este acento convencional permite a muchos más actores nacionales representar esos papeles. Rolón (2002: 241), en un estudio histórico sobre los turistas en películas españolas de los años 40, 50 y 60, observa: “(...) los turistas o extranjeros son anglosajones, alemanes o franceses, unificados con un desconcertante acento anglosajón afectado”, y esto es debido a que la mayoría de los actores que los encarnaban eran españoles o extranjeros de otras nacionalidades. Esto no solamente ocurre en el cine español: Inigo (2007) estudió cuarenta películas producidas en Estados Unidos y el Reino Unido, de diferentes épocas, en las que aparecen personajes españoles. En ellas, el 80 % de los protagonistas españoles son representados por actores estadounidenses.

---

<sup>294</sup> Hablando de la actriz Lilian Harvey, nacida en Londres y educada en Alemania, de madre inglesa y padre alemán, que hablaba varios idiomas y rodó numerosas versiones multilingües, Rossholm (2006: 140) dice: “Harvey’s German accent and her *charming* way of speaking French were often mentioned in the press as one of her most unique and attractive features. Her accent reveals her polyglot acting, and makes the spectator aware of the fact that she acts in several versions”.

<sup>295</sup> *Addio Mimi!* (Carmine Gallone, 1949).

<sup>296</sup> *El cantante de Viena (Opernring)*, Carmine Gallone, 1936).

<sup>297</sup> *My Song for You* (Maurice Elvey, 1934) y *Das Lied einer Nacht* (Anatole Litvak, 1932).



Debido a esta preferencia por los actores nacionales, las caracterizaciones físicas estaban a la orden del día en Hollywood. Quizá uno de los casos más curiosos sea el del actor sueco Warner Oland, que encarnó en Estados Unidos a numerosos personajes asiáticos representativos de lo que se dio en llamar el “peligro amarillo”: violadores, traficantes de esclavos y villanos crueles, uno de los estereotipos chinos más representados en el cine de Hollywood<sup>298</sup>. Warner Oland comenzó en los años 30 a representar el personaje de Charlie Chan, un detective de Honolulu, estadounidense de origen chino, que no tenía nada que ver con los estereotipos reinantes hasta el momento: paciente, tranquilo, tolerante y comprensivo, amable y servicial. El acento “desconocido” de Oland facilitó, tanto como sus ojos suavemente rasgados, la evocación de un personaje sinoestadounidense<sup>299</sup>.

Por la misma causa, en Estados Unidos se usaron con profusión durante el siglo XX los manuales que ayudaban a los actores a imitar los acentos extranjeros, a veces con instrucciones muy detalladas para cada idioma imitado. Uno de los más populares fue y sigue siendo el de Herman y Herman (1997)<sup>300</sup>, en el que se dan instrucciones detalladas para imitar los *dialectos cinematográficos*: tanto variedades del inglés (el dialecto irlandés, el escocés, el británico, el *cockney*) como otras lenguas, que también denominan *dialectos* (el dialecto español, el francés, el ruso, el polaco, el griego, el italiano, el chino, etc.). Se trata de instrucciones bastante detalladas sobre cómo pronunciar el inglés con el acento típico de determinados países o zonas; se hace una descripción fonética y se dan ejemplos basados en los sonidos del inglés más próximos, para luego pasar a prácticas en las que se propone

---

<sup>298</sup> La industria cinematográfica estadounidense era muy reacia a contratar para papeles protagonistas a los actores de origen asiático, y prefería caracterizar a actores de otras procedencias, principalmente actores de raza blanca. Katherine Hepburn, Marlon Brando y Mickey Rooney son algunos de los que representaron personajes chinos. Incluso un actor español, Ernesto Vilches, representó un personaje chino, *Mr. Wu*, en la película de Hollywood *Wu Li Chang* (1930). Esta misma observación es extensible, en el cine de Hollywood, a los personajes de cualquier otra raza: la práctica de seleccionar actores blancos para representar a personajes de otras etnias tiene incluso un nombre, *whitewashing*, y llega hasta nuestros días (pueden verse muchos ejemplos en Debrieux 2014: 29-31). Por otro lado, esto no fue ninguna novedad, pues, como vimos en 2.2.3, los papeles de esclavos negros en el teatro español del Siglo de Oro eran representados por actores blancos pintados de negro.

<sup>299</sup> “His vaguely Asiatic features, augmented by the perceived geographical elusiveness of his Swedish inflected accent, allowed for a *double otherness* in his screen persona that the Hollywood studio system found extremely useful” (Lunde 2010: 119).

<sup>300</sup> Se publicó por primera vez en 1943, pero se han hecho numerosas reediciones; la más reciente, revisada, es de 1997 (y es la que hemos consultado).

pronunciar primero palabras, luego frases y finalmente un monólogo en inglés con la pronunciación del “dialecto”, así como practicar la pronunciación de algunas palabras prototípicas (saludos y otras palabras comunes) que se insertan comúnmente en las películas para evocar la lengua extranjera.

Pero este manual contiene también curiosas y nada asépticas observaciones que relacionan la pronunciación y entonación del inglés por individuos de otras nacionalidades con el carácter nacional. Sobre la entonación de los españoles, encontramos esta:

The pitch in such an emotional people would naturally be much higher than in American. And because of the Spaniard's emotional volatility, his pitch-range varies considerable –sometimes, in great emotional stress, taking in almost two octaves (p. 170).

Y algo de parecido tono sobre el japonés y el chino:

Like the Chinese, the Japanese is an unemotional character. He is not demonstrative, especially when coming into contact with people other than intimate friends. He is evasive. He tries to hide his true emotions. Therefore, there is a very little tonal rise or fall found in the Japanese speech and dialect (p. 198).

Asimismo, aparecen valoraciones estereotípicas sobre las propias lenguas, como en las instrucciones sobre el “dialecto” alemán y el italiano:

On the whole, the speech is guttural with little music to be found in these harsh tones. It would be only a rabid Germanophile who could find “beautiful music” in the rasping gutturalness of “Ach!”, “nacht” and “buch” with their gargled “ch’s” (p. 105).

Like the language, the Italian dialect is melodic and warm. (p. 147)

En otras ocasiones, se insinúa que utilizar un rasgo muy característico de la lengua extranjera puede ser suficiente para provocar el efecto de evocación, como ocurre con la posición del acento en francés:

One of the most characteristic habits in the French dialect is the Frenchman's insistence on accenting the last syllable in a word. There are times, in fact, when so very little dialect is required that the use of this quality alone can suggest the dialect sufficiently (p. 124).

Se trata de una obra muy reveladora sobre las convenciones que ya estaban asentadas en el cine estadounidense en lo relativo al uso de las lenguas, pero también en el manejo cinematográfico de los estereotipos nacionales y étnicos. Walshe (2009: 250-257) considera que muchos de estos manuales son perpetuadores de estereotipos sobre los pueblos y las lenguas, y además contienen abundantes errores.

En cuanto al cine de otros países occidentales, podemos decir, en primer lugar, que el acento no se usa con tanta frecuencia como una estrategia de evocación de la lengua extranjera eliminada, sino como una representación de la L2. Según Chion (2008), es característica del cine francés la presencia de actores extranjeros, que muchas veces conservan su acento; los acentos extranjeros aparecen desde las primeras películas sonoras, como *Bajo los techos de París* (§ 4.1.2), con presencia del francés con acento rumano, y *La cabeza de un hombre* (*La tête d'un homme*, Julien Duvivier, 1933), en la que el asesino es un inmigrante ruso que habla con acento aunque muy correcta y elevadamente. Esto es lo que suele ocurrir en el cine francés de los años 50: los actores extranjeros hablan un francés perfecto gramaticalmente hablando, con un rico vocabulario, pero con un fuerte acento europeo o americano. Recientemente ha ocurrido también con algunos actores, como los españoles Sergi López o Victoria Abril, a los que muchas veces los directores no solamente no les piden que oculten su acento, sino que lo cultiven. Noeno Carballo (2007: 83) también observa la asidua presencia de actrices extranjeras en el cine de Jean Luc Godard que hablan con su acento propio, y en algunos casos con una interlengua más realista. Justamente lo contrario que Chion sostiene Fleischer (1999: 230): para él, el cine francés no ha integrado ni aprovechado los acentos extranjeros, decantándose mucho más por los dialectos sociales y regionales. En este sentido, cree que el cine francés y el italiano se parecen mucho. Chion (2008: 18) hace también esta observación sobre el cine italiano que, según él, practica una política de casi sistemático doblaje de los actores extranjeros; en las décadas de los 50 a los 70, los actores franceses que intervenían en películas italianas eran doblados. Sobre el cine francés encontramos, pues, opiniones encontradas, pero al estar basadas en impresiones, nos faltan datos para valorarlas.

Sobre el uso del acento en el cine español no hemos encontrado estudios, ni siquiera ensayos, solamente observaciones aisladas en críticas de películas o en publicaciones sobre cine. Pero a partir de estos comentarios e investigando en alguna base de datos podemos descubrir algún dato interesante.

En agosto de 2010 hubo en el periódico *El País* una polémica entre John J. Healey, director de documentales, y Eusebio Lázaro, actor y director de teatro; el primero escribió un artículo en el que hablaba de la monotonía de la dicción en el cine español, y entre sus observaciones había una relacionada con el tema que nos ocupa:

Muchos grandes actores americanos –Marlon Brando, Robert de Niro y Marilyn Monroe– tienen formas peculiares de hablar. Aquí no hubieran encontrado trabajo. Tengo amigos actores extranjeros que no pueden ejercer su oficio, aunque hablen el castellano perfectamente. En cuanto se les nota un deje de acento extranjero en un casting quedan descalificados (“El problema más grave del cine español”, 2 de agosto de 2010).

Unos días después, Lázaro contestó argumentando en contra. Sobre los actores extranjeros y el acento decía:

No es cierto que en España no puedan trabajar actores extranjeros que tengan acento. Geraldine Chaplin, por ejemplo, que habla un estupendo español, pero que no ha perdido su fuerte deje anglosajón, ha hecho, y sigue haciendo, un número considerable de películas en este país; por una de las últimas obtuvo un Goya de la Academia. Hay otros ejemplos (“Al cine español le crecen los enanos”, 20 de agosto de 2010).

Pero ¿de verdad ha habido y hay otros ejemplos? En la base de datos del Centro de Recursos sobre el Doblaje en España<sup>301</sup> se pueden hacer averiguaciones sobre la eliminación del acento de los actores extranjeros que han actuado en España. Haciendo algunas búsquedas de actores que han trabajado o trabajan asiduamente en el cine español, hallamos estos resultados:

- La voz del actor húngaro Barta Barri (1911-2003) fue sustituida por la de un doblador español en 37 de las 40 películas que aparecen en la base de

---

<sup>301</sup> [www.eldoblaje.com](http://www.eldoblaje.com).

datos. Si nos fijamos en los nombres de los personajes, de estas 37 películas, al menos en 20 el personaje que encarna es un extranjero.

- El alemán Gérard Tichy (1920-1992) aparece doblado en casi 60 películas. En al menos 25 de ellas representa a un personaje extranjero.
- De las 103 películas registradas en las que el italiano Luis Induni (1920-1979) fue doblado, solamente en 4 ocasiones se usó su propia voz. Como mínimo en 55 de ellas hizo algún personaje extranjero.
- La rusa Yelena Samarina (1933-2011) fue doblada en 14 de las 15 películas que aparecen en la base de datos. En cinco de ellas su papel es el de un personaje extranjero.
- May Heatherly<sup>302</sup> aparece doblada en 8 películas españolas, y en 5 representa a una mujer anglosajona.
- La actriz francesa Silvia Solar (1940-2011) está presente en 20 películas españolas en la base de datos. En 19 de ellas es doblada, y al menos en 12 su personaje es una extranjera. La única película en la que se mantiene su voz es *La piel quemada* (Josep Maria Forn, 1967).

Podríamos seguir aportando resultados de búsquedas muy similares, pero no añadiríamos nada nuevo: la tendencia general en el cine español ha sido la ocultación del acento original de los actores, incluso en muchos casos en los que tendría total sentido. Y, cuando se empleaba, a veces se criticaba; por ejemplo, sobre el protagonista de la película *Hombres sin honor* (Ignacio F. Iquino, 1944), se dice en un periódico: “Desvirtúa el españolismo de esta película el acento marcadamente italiano del actor Adriano Rimoldi” (*ABC Madrid*, 6 de enero de 1945), aunque el personaje es un inspector italiano que trabaja para el “Trust Internacional de Diamantes”. En fin, el caso de Geraldine Chaplin es bastante excepcional.

Esto no quiere decir que el acento no se use en el cine español como estrategia de evocación. Se ha utilizado y se sigue utilizando, tanto los acentos imitados por parte de actores españoles como los acentos originales de actores extranjeros, pero en menor medida que en el cine estadounidense. Mucho más

---

<sup>302</sup> Actriz estadounidense todavía en activo cuya fecha de nacimiento es un secreto bien guardado.

frecuente es el uso del acento como elemento que forma parte de la representación de la L2, unido a otras características de la interlengua<sup>303</sup>.

Nuestro trabajo se centra en las lenguas tal como aparecen en la banda sonora original, pero no queremos dejar de apuntar que un estudio de los acentos en los doblajes de las películas extranjeras al español podría también arrojar datos reveladores. Por ejemplo, Laura Navarro (2008: 178), en un trabajo sobre el tratamiento del mundo árabe en los medios occidentales, hace esta interesante observación:

En relación con el acento árabe, es interesante destacar la reciente inclusión de éste en el doblaje español, tanto en los árabes “buenos” como en los “malos”. De hecho, sólo en dos películas de la cinco analizadas (*Indiana Jones y la última cruzada* (1989) y *La Momia* (1999)), las únicas producidas a partir de 1989, se incluye el acento árabe (...) la incorporación del acento árabe no está exenta de ideología, pues aporta un nuevo elemento de diferenciación, ya que se introduce el acento extranjero en los personajes “árabes” y no en los personajes británicos y estadounidenses, quienes sí hablan con un perfecto castellano, estableciendo así una mayor identificación y cercanía de los espectadores españoles con estos últimos.

## 5.2. La interlengua como estrategia de evocación de la L1

En teoría, el uso fílmico de la interlengua como estrategia de evocación de la L1 puede manifestarse en cualquier nivel lingüístico, pero la fonética y, en menor medida, el léxico son sus campos favoritos de actuación. Según Bleichenbacher (2008b: 60), apenas hay ejemplos de uso de elementos morfosintácticos no nativos, probablemente porque se parecería demasiado a una L2 y eso podría confundir al público.

---

<sup>303</sup> En cuanto a la aceptación de acentos no nativos en el cine español, parece que la tendencia está cambiando. Los suaves acentos de actores extranjeros como Joaquim de Almeida (Portugal) o Viggo Mortensen (Estados Unidos) no son eliminados en las películas españolas, incluso si, como es el caso de la película *Alatriste* (Agustín Díaz-Yanes, 2006), hacen un papel protagonista, y además protagonista español.

Acento e inserciones léxicas suelen ir unidos pero no siempre es el caso. El acento, con bastante frecuencia, se usa como única caracterización lingüística del no nativo; igualmente, las inserciones léxicas o alternancias de código (intraoracionales, interoracionales o de tipo etiqueta), aunque con menos frecuencia, aparecen en algunas películas como única evocación de la verdadera lengua del personaje<sup>304</sup>.

Aunque estudian películas diferentes, Inigo (2007: 9) coincide en sus observaciones con Bürki (2008) (§ 4.3) en cuanto a las inserciones léxicas que suelen aparecer en las películas en las que se usa el español como estrategia de evocación:

- Vocativos: *papá, chiquita*.
- Títulos y formas de tratamiento: *doña, señor*.
- Saludos: *hola, adiós*.
- Interjecciones: *ay, olé*.
- Nombres y apellidos: *Carmencita, Lolita*. Los nombres muchas veces aparecen en forma diminutiva.
- Términos con carga cultural: *mantilla, hacienda, siesta*.

En la clasificación que hacía Bürki aparecían además estos grupos de palabras y expresiones:

- Partículas discursivas: *oye, pues, claro*, etc.
- Términos con valor emotivo y valorativo: *cabrón, pendejo, ¡Dios mío!*, etc.
- Términos para denominar grupos de personas: *gringo, yanqui, güero*, etc.

El apartado de “saludos” se debe ampliar, como hace Bürki, para incluir otras fórmulas muy habituales que expresan otras funciones de la vida diaria: de

---

<sup>304</sup> Por ejemplo, en la película *Agnosia* (España, Eugenio Mira, 2010), los dos villanos de la película, Meissner y Lucile Prévert, que son alemanes, hablan normalmente en español entre ellos, pero alternan con el alemán en situaciones de mucha tensión; la película *¡Adiós, Mimí Pompón!* (España, Luis Marquina, 1961) se ambienta en Francia y todos los personajes son franceses, pero la lengua en la que se habla todo el tiempo es el español, con inserciones ocasionales como *voilà, belle époque, De la Sûreté, Madame y monsieur*. El resto del tiempo, los personajes de ambas películas hablan español con acento nativo.

agradecimiento, de petición, etc. Por su parte, los ejemplos que encuentra Bleichenbacher (2008b) en su corpus son muy similares a los de Bürki e Inigo.

Son precisamente palabras de estos grupos las que se propone practicar en el manual de Herman y Herman (1997) (§ 5.1): *adiós, buenos días, perdóneme, de nada, gracias*, etc. para el español, y expresiones equivalentes en las demás lenguas.

Todos estos elementos léxicos comparten el hecho de ser términos muy repetidos y, por lo tanto, muy conocidos por hablantes de otras lenguas, por lo que su inclusión en el texto cinematográfico tiene la ventaja de poder evocar la lengua extranjera que se ha eliminado, creando en el espectador la sensación de asistir, en cierto grado, a una interacción en otra lengua, sin provocar problemas de comprensión.

Los tres estudios a los que hemos hecho referencia en este apartado tratan solamente del cine estadounidense, en el que la estrategia de evocación fue utilizada ampliamente durante el siglo XX. En cuanto al cine de otros países occidentales, no hemos encontrado estudios ni apenas observaciones sobre este aspecto en la bibliografía, lo que podría indicar que se trata de un fenómeno de menos importancia en el cine europeo.

Por lo que respecta al cine español, encontramos la misma situación que cuando hablamos del acento como estrategia de evocación. Los personajes extranjeros, en las situaciones en que en la realidad hablarían su L1, o tienen una nula caracterización lingüística o hablan su lengua (subtitulada o no); el uso de la interlengua como modo de evocación de una lengua extranjera no es el modo de representación más habitual.

Una excepción son los muchos personajes italianos que hablan entre sí en una lengua que se supone italiano, pero que es una base española salpicada de continuas interferencias de todo tipo, siguiendo básicamente un procedimiento de *relexificación*: con una lengua como base, se incorporan sobre todo elementos léxicos de otra lengua. Un ejemplo es el personaje de Flora Lissi, una actriz italiana que ha



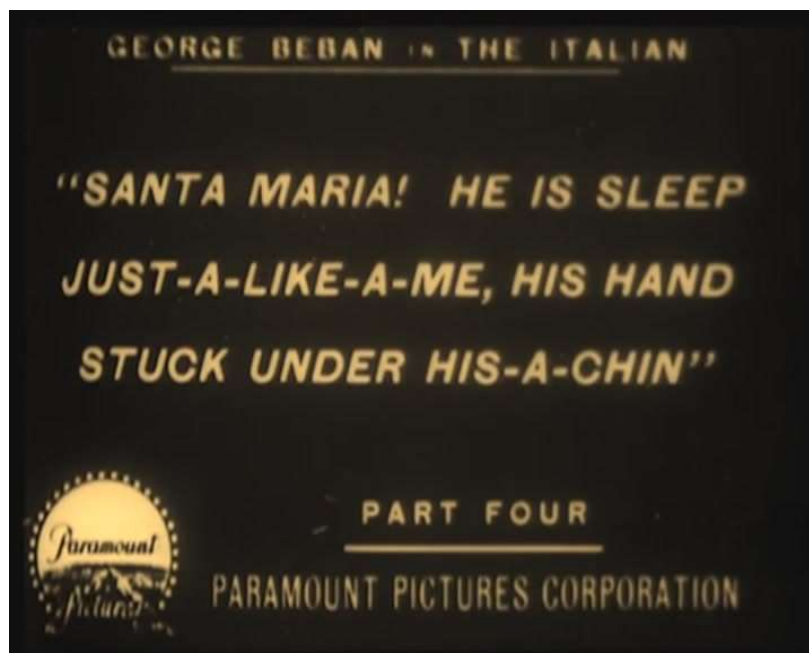
venido a España a rodar una película, y su agente, en la comedia *Simón, contamos contigo* (Ramón Fernández, 1971). Veamos un fragmento de una conversación:

FLORA.- ¡Que busquen una doble!  
AGENTE.- Ma imposible! ¡Quedan tre días!  
FLORA.- ¡Me da igual! Y John, per qué no está aquí?  
AGENTE.- Estará reposando.  
FLORA.- ¡Mentira! ¡Ese non riposa nunca! Estará con el whisky. Que venga qui o si non lo rompo tutto!  
AGENTE.- ¡Te conozco, no será la prima vez!  
FLORA.- ¡Ni la última! Si John no viene qui... (*Estornuda*)  
AGENTE.- Salute!  
FLORA.- ¡Me voy a volver loca! Mañana non lavoro. ¡Ya está bien de questa porquería! lo misma iré a buscar a John.

Veremos algún ejemplo más en el siguiente apartado, pues ocurre lo mismo muchas veces cuando se supone que los personajes están hablando español.

### 5.3. La interlengua como representación de la L2

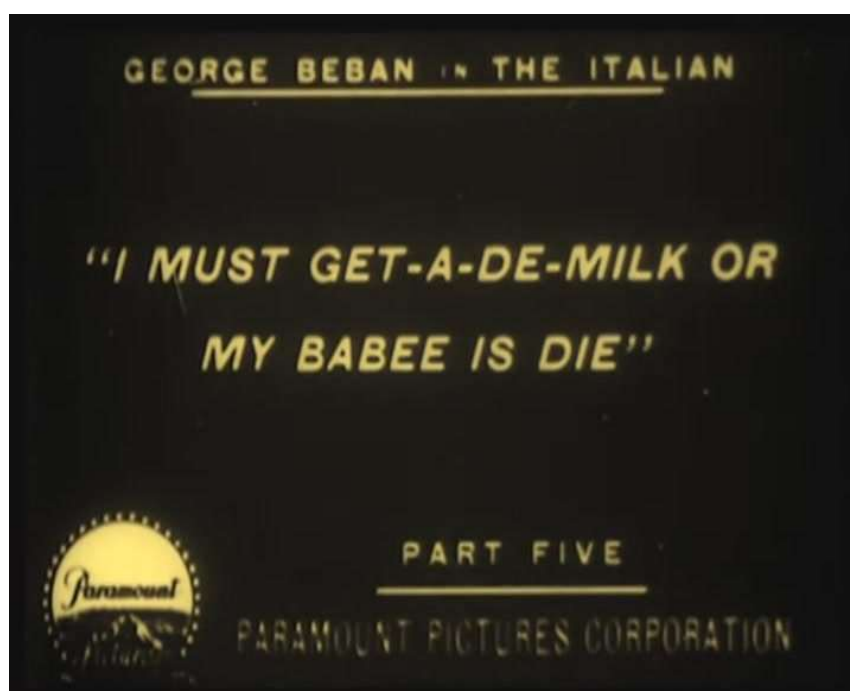
La película estadounidense *El italiano* (*The Italian*, Estados Unidos, Reginald Barker, 1915) nos sirve como ejemplo de que el cine mudo representó en ocasiones la interlengua de los no nativos:



*El italiano* (Reginald Barker, 1915)

Este intertítulo muestra las palabras del protagonista al ver a su hijo recién nacido, con una inserción léxica típica (*Santa Maria!*), así como la representación gráfica de la vocal que los italianos tienden a insertar en las palabras que, pronunciadas, terminan en consonante (*just > just-a, like > like-a, his > his-a*).

En este otro fotograma, podemos ver de nuevo la representación del acento no nativo (*babee* por *baby*, *de* por *the*), así como un error gramatical típico (*die* por *died*)<sup>305</sup>.



*El italiano* (Reginald Barker, 1915)

En cuanto al cine sonoro, la representación de la interlengua ha estado presente desde sus inicios<sup>306</sup>. En la primera película española sonora (*El misterio de la Puerta del Sol*, Francisco Elías, 1929) uno de los personajes estadounidenses, el

---

<sup>305</sup> Bondanella (2004: 26) opina que este uso de la interlengua se debe a un deseo de introducir veracidad en la narración y no de burlarse del personaje, y justifica su opinión en la aparición de una carta en dos versiones –en italiano y en inglés– en la misma película (§ 4.1.1); Serra (2009: 121) piensa que puede tratarse de un uso realista o de una parodia, pero el tono de las escenas, bastante trágicas, nos hace decantarnos por la primera opción.

<sup>306</sup> Según el documental *Reel Injun* (Canadá, Neil Diamond y Catherine Brainbridge, 2009), en los años 30 los nativos americanos de las películas estadounidenses aparecían ya usando el inglés simplificado que se les atribuía con frecuencia.

director de cine Edward S. Carawa, habla español con rasgos de la interlengua (aunque no realistas); por ejemplo, cuando se dirige a los protagonistas, Pompeyo Pimpollo y Rodolfo Bambolino, que han ido a los estudios para probar suerte en el mundo del cine: “¿Ustedes esperar todavía? Yo tener que probar antes estos artistas del cante mucho jondo. Ustedes sentar”.

Cuando la interlengua no es una estrategia de evocación y representa lo que verdaderamente es en la vida real, es decir, el sistema lingüístico propio de alguien que está adquiriendo o ha adquirido una L2, es frecuente que, imitando la realidad, aparezcan fenómenos que afectan a todos los niveles: fonético, morfológico, sintáctico y léxico. Aunque más raramente, también se encuentran ejemplos de fenómenos pragmáticos.

Sin embargo, es también bastante habitual que se caracterice únicamente al personaje no nativo mediante alternancias de código, o combinando un acento peculiar y alternancias de código. Probablemente sea debido a que la acumulación de “desviaciones” de la norma, sobre todo tratándose de protagonistas, podría resultar demasiado cansado para el espectador. Estas alternancias de código suelen ser del mismo tipo de las usadas en el cine estadounidense como estrategia de evocación, es decir, palabras y expresiones conocidas que están marcadas culturalmente o que cumplen funciones básicas<sup>307</sup>. Las inserciones léxicas en algunas de estas escenas pueden considerarse una representación mimética de la alternancia de códigos (Bürki 2008), ya que, fuera de la ficción, una de sus funciones es expresar emotividad, afectividad; por ello, en los hablantes bilingües es frecuente el cambio de lengua para expresar la queja, la ofensa, el enfado, la sorpresa, la alegría, etc., especialmente si se trata de emociones que se producen repentinamente. Así ocurre en dos ocasiones en la película *Ana y los lobos* (España, Carlos Saura, 1973). La protagonista, Ana, es inglesa y ha ido a trabajar como institutriz a una casa española. Normalmente habla español con los demás personajes, pero en dos ocasiones pasa al inglés: la primera, cuando se enfada con uno de los hombres de la casa porque se

---

<sup>307</sup> Por ejemplo, en el cine español los personajes franceses –y los españoles con los que se relacionan– dicen con mucha frecuencia, cuando hablan español, *Au revoir, Allez!, madame, monsieur, mademoiselle, merci, Mon Dieu!, Oh la lá!, pardon, Voilà!,* etc.

entera de que ha leído las cartas que ella recibe: “Eso que ha hecho usted es un... un... *criminal offence, a criminal offence*. Ahora voy a llamar a la policía”, como si el mismo enfado que tiene no le permitiera encontrar la palabra adecuada; la segunda, cuando abre una caja que contiene un precioso uniforme: “*Oh! Beautiful! ¡Maravilla!*”. En la mayor parte de los casos, sin embargo, son representaciones simbólicas, que nos recuerdan la L1 del personaje.

Quizá por el miedo al posible cansancio del espectador, en la mayoría de las películas en las que se usa una interlengua de corte más realista –con errores propios del estadio de aprendizaje, vacilaciones, etc.–, los protagonistas suelen tener un nivel alto de competencia en la otra lengua. Algunas veces, pero más raramente, encontramos protagonistas que van aprendiendo una L2 durante la película<sup>308</sup>. En estos casos, se trata de personas que están en un lugar donde se habla esa L2 que necesitan aprender o mejorar, así que con ellos como protagonistas vivimos los desasosiegos y desencuentros que provoca el déficit de comprensión y expresión cuando se está fuera del propio entorno lingüístico. Fuera de esta situación, si el nivel de dominio de la L2 es muy bajo, normalmente se trata de personajes secundarios o menores<sup>309</sup>. En el cine políglota más reciente encontramos algunos protagonistas que hablan una interlengua<sup>310</sup> de un nivel inferior al C, pero no es lo más frecuente.

Según Bleichenbacher (2008b: 125), los principales fenómenos gramaticales en la interlengua de los que hablan inglés como L2 en su corpus de películas estadounidenses son la omisión de los determinantes y la simplificación de la morfología flexiva. En cuanto al léxico, lo más habitual son las lagunas léxicas, que el personaje compensa volviendo a su L1 o usando otra palabra inapropiada o inexistente. Algunos personajes –los de nivel más bajo en la L2– son caracterizados

---

<sup>308</sup> Como Hans, el inmigrante alemán de la película *Yo* (España, Rafa Cortés, 2007); como Pilar, la emigrante española en París, en *Españolas en París* (España, Roberto Bodegas, 1971), o como el escritor inglés Gerald Brenan en *Al sur de Granada* (España, Fernando Colomo, 2003).

<sup>309</sup> Por ejemplo, Jorgos, el inmigrante griego cuya llegada a un barrio de Munich origina un conflicto racista en la película *Katzelmacher* (Alemania, Rainer Werner Fassbinder, 1969), aunque tiene mucha importancia como desencadenador del conflicto principal de la película, es un personaje secundario que apenas dice en alemán más que “Nicht verstehe”.

<sup>310</sup> Por ejemplo, Radek, el polaco de *La mujer sin piano* (España, Álvaro García-Capelo, 2009).

muchas veces por una interlengua consistente apenas en nombres y verbos<sup>311</sup>. Por último, los fenómenos pragmáticos más observados por Bleichenbacher (2008b: 130) son el uso de fórmulas de tratamiento y de cortesía inadecuadas, y el incumplimiento de las máximas conversacionales. En nuestro estudio del cine español analizaremos todos estos aspectos (§ 7.4).

Pero si lo que prima ante todo es la comprensión del espectador y no la verosimilitud lingüística, la interlengua adquiere extrañas características. Algo que es perfectamente perceptible para cualquiera, sin ser lingüista ni profesor de idiomas:

Lo sorprendente es que estas personas que hablan, en teoría, muy mal el idioma, son capaces de hacer construcciones gramaticales que sólo dominaría alguien con un gran conocimiento. Podría darse el caso de que exista una construcción similar en el idioma original del personaje, pero muchísimas veces he visto que se produce esto en casos en los que no existen tales calcos. Personajes con poco dominio de los idiomas deberían caer constantemente en errores típicos (...).

Es gracioso encontrar que en algunas ocasiones los guionistas (...) sí que tienen presente esto y tratan de colocarles a esos personajes frases mal dichas: eliminan artículos o preposiciones, ponen mal los tiempos verbales, etc. Es decir, les hacen fallar en las cosas más básicas o simples. Sin embargo, como probablemente los guionistas no conocen los idiomas originales de esos personajes, nunca les ponen que fallen en aquellas cosas en las que nos equivocamos casi todos los que tratamos de hablar lenguas extranjeras. Así que tan pronto hablan "como los indios" (como se decía antes), como demuestran un dominio que ya quisiéramos otros.

¿Cuál sería la solución? En algunos casos no habría ninguna dificultad pues, si el intérprete es de verdad extranjero, puede aportar perfectamente ideas sobre cómo habría dicho eso cuando aún estaba aprendiendo o cómo lo dicen sus compatriotas menos versados. Si no se tiene a mano esa ayuda, probablemente el/la guionista podría investigar un poco, hacer unas cuantas preguntas, aprender algo del idioma para ver las diferencias. Y, si no, una persona que hable la lengua materna del personaje vendría bien para realizar una revisión general a todas esas frases.

Muchas veces no se tratará únicamente de despiste o de que no se haya sabido hacer. Estoy segura de que otra de las razones radica en que lo primordial para los creadores es que las frases resulten comprensibles. Por lo tanto, se escribe lo que los espectadores esperan oír y lo que pueda sonarles bien. Especialmente si hablamos de espectadores anglosajones, es muy probable que no estén acostumbrados a oír idiomas extranjeros y el simple hecho de que una construcción gramatical esté desordenada sea suficiente para que no comprendan la frase. Pero incluso con esta idea, si

---

<sup>311</sup> Como los padres bangladeshíes de *El próximo Oriente* (España, Fernando Colomo, 2006), que cuando hablan español dicen: "¿Cuántos familia?", "¿Padres?", "Es boda hija mía", "Ahora marido enfermo hospital", "aquí padre mayores residencia, Islam no", etc.

bien se podría hacer que nunca se dijese nada muy enrevesado, sí se podría optar por la simplificación y por darles a los personajes frases que cualquier principiante pueda construir (<http://traduccionydoblaaje.blogspot.com>, “Cómo hablan nuestro idioma los extranjeros”, consultado el 10/3/2010).

Para ejemplificar estas afirmaciones utilizaremos películas españolas, ya que para nosotros es más fácil discernir si la interlengua es más o menos auténtica. Solemos encontrar, sobre todo en películas posteriores a los años 90, ejemplos de una interlengua verosímil cuando, efectivamente, el actor elegido corresponde a la nacionalidad que representa en la película o de alguna manera ha tenido contacto muy cercano con ambas lenguas. Así, por ejemplo, el Hans de *Yo* (España, Rafa Cortés, 2007) es interpretado por Alex Brendemühl, actor de nacionalidad española pero hijo de padre alemán; cuando llega a Mallorca sabe aún poco español<sup>312</sup> (entre un nivel A2 y un B1). También Eliska, la pianista checa de *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Féjerman, 2001)<sup>313</sup>, tiene una interlengua muy creíble: bastante fluidez, alta capacidad de comprensión y errores localizados en puntos muy concretos (la diferencia entre *ser* y *estar*, los pronombres personales y el uso de artículos), algunos característicos de muchos esclavos cuando aprenden español y otros característicos de su nivel de dominio (B1)<sup>314</sup>. Igual impresión de verosimilitud da el personaje secundario Nadia Vodionova, una ucraniana<sup>315</sup> que pasa una entrevista para conseguir un puesto de visitador médico en la película *Bienvenido a Farewell-Gutmann* (España, Xavi Puebla, 2007); lleva ya unos años en España y su nivel es alto (entre B2 y C1); tiene errores típicos como “te ayuda a ganar la seguridad”, “nos hemos decidido venirnos a España”, “¿De qué serviría descubrir vacuna del SIDA si ningún médico la recetara?”, y al mismo tiempo, preparada como va a conciencia para la entrevista, tiene grandes aciertos en fórmulas aprendidas

---

<sup>312</sup> Dice, por ejemplo, “Yo espero que vine para dar gracias por acompañar”, “Haces como tú gustas”, “Yo espero un ropa por lavar”, “Tú arreglas con él cuando él viene”, etc.

<sup>313</sup> Papel interpretado por la actriz checa Eliska Sirová.

<sup>314</sup> Algunas producciones características: “A mí también cuesta mucho”, “No es bien”, “Lo siento mucho que Sofía sea triste”, “Te pongo un poco en tarrina y lo llevas contigo”, etc.

<sup>315</sup> La intérprete es la actriz Marta Novotná, originaria de un país del Este de Europa, aunque no hemos podido averiguar de cuál. En diferentes búsquedas en foros de Internet unos le atribuyen la nacionalidad rusa y otros la checa. En todo caso, no hemos encontrado información fiable.

como tal: “los visitantes médicos llevan bienestar y salud a la gente”, “soy disciplinada y puntual, y me crezco ante las dificultades”.

Por el contrario, en la película *Clandestinos* (España, Antonio Hens, 2007) encontramos un ejemplo del no saber hacer (o no querer hacer) mencionado como posible causa de la falsa interlengua en el artículo arriba citado. En esta cinta, tres jóvenes escapan de un centro de menores. Uno de ellos es mexicano; otro, Driss, marroquí; el tercero, Xavi, está encerrado por un delito terrorista. Entre la huida y la llegada al piso que Driss ocupa con Xavi pasan solamente dos días. Sin embargo, vemos una gran diferencia de nivel entre el español que habla Driss durante la huida y el que habla dos días después. Así habla antes de la fuga:

COMPAÑERO MEXICANO.- ¿Estuviste en México?

DRISS.- No, yo solo España, España bonita.

XAVI.-España mierda, y españoles mierda también.

COMPAÑERO MEXICANO.- Xavi es vasco, y se va a hacer gudari.

DRISS.- ¿Gudari?

COMPAÑERO MEXICANO.- Soldado, significa soldado. Xavi odia a los españoles.

DRISS.- Españoles hijoputas.

COMPAÑERO MEXICANO.- Aprende rápido el morito este. Xavi quemó a un policía, ¿verdad, Xavi? Por eso lo encerraron en el reformatorio y lo torturaron.

DRISS.- Tortura mala, amigo. (...) En Marruecos mujeres no policía.

COMPAÑERO MEXICANO.-¿Y tienen lesbianas?

DRISS.- No, en Marruecos no hay lesbianas. En Marruecos mujeres solo en casa.

Solamente dos días después, Driss es capaz de mucho más, manejando perfectamente los pronombres personales, tan difíciles para los que llevan poco tiempo aprendiendo español:

XAVI.-Es chula, ¿verdad?

DRISS.- ¿Te la ha dado Iñaki?

XAVI.- Sí. Me han encargado una misión. Es muy peligrosa.

DRISS.- Déjamela.

XAVI.- No. ¿Qué haces? Esto no es un juguete. Un arma hay que ganársela.

DRISS.- Yo quiero.

XAVI.- Pero no puedes. Bueno, quizá si hablo con Iñaki le puedo convencer para que colabores con nosotros.

DRISS.- Yo colaboro. ¿Tú me das la pipa?

Además, el actor que hace el personaje de Driss no tiene acento característico, de hecho apenas tiene acento. Ni siquiera su físico parece marroquí. Y es que, efectivamente, el actor, Mehroz Arif, es de origen paquistaní<sup>316</sup>.

Ejemplos del desequilibrio entre errores elementales y aciertos increíbles que también se mencionaba en la entrada del blog *Traducción y doblaje* podemos encontrar muchísimos. En este diálogo de *Veraneo en España* (Miguel Iglesias, 1955) entre Mr. Kerrigan, inglés, y varias de las personas que le asisten en el hotel español donde se hospeda, encontramos construcciones y léxico elaborado (que hemos subrayado) frente a errores no realistas o demasiado básicos, además de la alternancia de códigos en palabras básicas:

BOTONES.- Diga, señor.

MR. KERRIGAN.- Mí espera uno telegrama de la mia marida. Tráemelo tan pronto como llega.

BOTONES.- Bien, señor.

INTÉRPRETE.- ¿Desea algo más, señor?

MR. KERRIGAN.- Yes, yes... Eh... Me gustaría que me dijera más piropios.

INTÉRPRETE.- Ah, como usted guste.

(*Se acercan a una mesa*)

MR. KERRIGAN.- Sit down, please.

INTÉRPRETE.- Gracias.

CAMARERO.- ¿Qué va a tomar el señor?

(*Empieza a sonar en una radio el anuncio de la canción "Toma café"*)

MR. KERRIGAN.- Ah, thank you, precisamente este es que yo quería, café, muchas gracias. Mi quiere fruta y café.

Otro ejemplo es el habla de Jeannette, la asistente personal de la cantante Clara Bell, en la película *Ídolos* (Florián Rey, 1943). Cuando van en un avión hacia España, se produce entre ellas esta interacción:

JEANNETTE.- ¿Mademoiselle tener ilusión de volver a la tierra de su mamá?

CLARA.- Figúrese. De sus labios aprendí el idioma.

JEANNETTE.- Yo también soy oriunda de España. Y la adoro sin conocerla. Me gustaría llamarme Carmen y tocar las castañetas.

---

<sup>316</sup> Puede parecer excesivamente melindroso pedir que hubieran elegido un actor de origen marroquí; no lo creemos así, sin embargo, dada la circunstancia de que, cuando se rodó esta película, había miles de adolescentes marroquíes viviendo en España, alguno de los cuales seguramente hubiera podido interpretar correctamente el personaje. La película, ciertamente, en la actual coyuntura histórica de España, pierde total verosimilitud por la mala caracterización del personaje.



En estos dos ejemplos hemos de reseñar también la utilización del infinitivo en lugar del verbo conjugado y del uso de *mí* como pronombre personal sujeto que caracterizan la estereotipación del español como interlengua en tantas manifestaciones de la cultura popular (el *habla de monstruos*, § 2.2.2), y que, desde luego, no es compatible con el grado de elaboración que el personaje extranjero muestra en otros momentos de su discurso.

Esta interlengua distorsionada es muchas veces intencionada, en la mayoría de los casos para crear comicidad. Existen estudios sobre el grado de comicidad que provocan distintos tipos de errores; por ejemplo, Guntermann (1978) llevó a cabo un estudio sobre el español con el fin de observar qué errores gramaticales encuentran más humorísticos los nativos, y uno de los que más hacían reír era la falta de concordancia en el género. Intuitivamente, muchos guionistas ponen en boca de sus personajes cómicos este tipo de errores<sup>317</sup>.

Por último, un caso especial de representación lingüística a lo largo de la historia del cine español<sup>318</sup> lo constituyen los personajes italianos, como hemos mencionado a propósito del uso de esta mezcla de lenguas como estrategia de evocación. Abundan entre ellos los que hablan una mezcla de español e italiano en la que a veces es difícil discernir si la lengua base es el italiano o el español. La mayoría de las veces se trata de actores españoles que hacen de italianos, por lo que suponemos que utilizan lo poco que saben de italiano para italianizar su habla, pero lo hacen con tal profusión que a veces es difícil etiquetar el resultado. Entre estos personajes abundan los que tienen un papel cómico, pero no siempre es el caso. Ignoramos si existen casos similares en otras cinematografías con personajes de

---

<sup>317</sup> Por ejemplo, en la película *Don José, Pepe y Pepito* (Clemente Pamplona, 1961), un personaje secundario, Percy, secretario de la presidenta de una gran empresa estadounidense, habla español con mucha corrección, pero de vez en cuando se le escapa un mal uso del género: "langostina", "los mios zapatillos", "una momento", etc.

<sup>318</sup> Encontramos ejemplos en todas las épocas del cine español, incluso en películas recientes: por ejemplo, Tonino, el inmigrante italiano colega de los emigrantes españoles en Suiza en la película *1 franco, 14 pesetas* (Carlos Iglesias, 2006), también fusiona –más que mezcla– las lenguas de vez en cuando al hablar con sus compañeros: "Conmigo no contare, perque devo anar a Napoli", "Tutta la vida laborando para luego morir", mientras que en otros momentos habla un español perfecto: "Me la habían destrozado, me habían rajado la capota, pinchado la rueda... Somos un país de envidiosos y crueles".

lenguas muy cercanas y con alto grado de intercomprensión con la lengua principal de la película porque no hemos hallado nada relativo a este fenómeno en la bibliografía ni hemos encontrado a ningún personaje que hable con estas características en películas de otros países. Donde sí tenemos precedentes es en la literatura anterior al siglo XX (§ 2.1.2).

En general, el uso de una interlengua muy marcada se ha reservado tradicionalmente para personajes menores y cómicos. Bleichenbacher (2008b: 220) –y nosotros con él– piensa que sería bueno que no fuera así, porque una representación más verosímil contribuiría a un aprendizaje de los idiomas más realista y menos frustrante, y por supuesto dignificaría la figura de aquellos que hablan una interlengua:

Marked interlanguage phenomena in the use of English as a second language are quite rare, and in general, the characters speak too fluently, rather than not well enough. More realistic patterns of representation would show how the L2 performance of many more characters, including highly important, prestigious, and positive ones, is also characterized by interlanguage phenomena. Some viewers might be comforted to see the good guys on the screen struggling with second languages just as they do, and achieving interactional goals with partial but functional levels of proficiency, despite their accents, grammatical mistakes, or lexical confusions. Viewers might take pride in their achievements rather than feel frustrated at what separates them from the L1 speakers, and in time, the language mavens in the audience might even stop laughing at the actors' unconvincing accents, and watch the movie instead of playing the old game of spotting-the-bad-translation-in-the-subtitles. But this already sounds like science fiction.

Y lo que es más, la interlengua muchas veces caracteriza a los malos de las películas. En un estudio muy citado basado en 38 largometrajes animados de la empresa Walt Disney, Lippi-Green (2012: 119), relaciona el carácter de los personajes con el tipo de inglés que hablan. Distingue entre inglés estadounidense, inglés de otras áreas e inglés con acento no nativo. Los resultados son estos: mientras que la mayoría de los personajes de los dos primeros grupos son positivos (78,5 % en el primer grupo y 57'6 % en el segundo grupo), solo el 37 % de los que hablan un inglés no nativo son positivos; en cuanto a personajes negativos, un mínimo de los que hablan inglés estadounidense lo son (19'9 %), son más abundantes entre los que hablan inglés de otras áreas anglófonas (30,4 %) y más aún entre los que hablan inglés

no nativo (40'7 %). Para Lippi-Green, el hecho de que esto se produzca en películas destinadas a niños, que influyen tanto en su proceso de socialización, es una forma de perpetuar y propagar la discriminación. Los datos de Lippi-Green se confirman en el estudio de Inigo (2007: 8) sobre los personajes españoles en el cine estadounidense; de él se concluye que, de los héroes, solamente el 32 % habla con acento (falso o auténtico), mientras que entre los villanos el 47 % tiene acento. Por otra parte, Bleichenbacher (2008b: 144) correlaciona características de los 518 personajes que estudia, concluyendo que las películas muestran una clara relación entre tener el inglés como L2 y ser un personaje con menos *status* social y más negativo. Además, en su comparación entre los hablantes de inglés como L1 y los hablantes que tienen otras primeras lenguas, descubre que entre los personajes poco cualificados que trabajan en el sector de servicios (como taquilleros, camareros, etc.) y los delincuentes hay un número mayor de hablantes de otras L1 (Bleichenbacher 2008b: 116). Pero antes que el uso del acento o la interlengua, no obstante, existe otro hecho: la tendencia a expulsar de la identidad colectiva todo lo malo, atribuyéndolo al *otro*. La interlengua solamente subraya lingüísticamente la diferencia de ese personaje, el villano, frente a los buenos, que hablan la lengua estándar.

Por otro lado, es poco habitual encontrar un protagonista extranjero que hable la lengua principal de la película con un nivel inferior al B2. El hecho de que se trate de un protagonista o no parece ser más importante, a la hora de caracterizarlo lingüísticamente, que su carácter negativo o positivo. Los resultados de Bleichenbacher (2008b: 83) muestran que la alternancia de códigos y la interlengua son típicos de los personajes menores negativos o cómicos, mientras que los protagonistas, incluidos los malvados, hablan fluidamente la L2, el inglés en el caso de este estudio. Es decir, la importancia narrativa del personaje pesa más que cualquier otro factor a la hora de definir cómo habla. Quizá por eso, aunque sus circunstancias biográficas no lo avalen, los protagonistas de muchas películas aprenden la L2 mucho más rápidamente de lo que sería normal (§ 5.5).

## 5.4. Las reacciones de los hablantes nativos

En las interacciones entre nativos y no nativos, especialmente si estos últimos no tienen un alto nivel de dominio, se mantiene la atención mucho más centrada en la forma del mensaje de lo que es habitual, y por ello se dan en ellas con más frecuencia episodios metalingüísticos relacionados con la comunicación y las actitudes lingüísticas. En principio, estos episodios reflejados en el cine contribuyen a crear una atmósfera realista, pero también están muchas veces destinados a crear humor o, en ocasiones, a suplir la aparición de la interlengua.

### 5.4.1. Correcciones, aclaraciones y malentendidos

Las **correcciones** lingüísticas por parte de otro personaje a la interlengua de un personaje no nativo son, en principio, muestra de pretensión realista, puesto que son algo común, aunque no constante, en las interacciones entre nativos y no nativos. Estas correcciones, en la vida real, se dan sobre todo en aquellos errores que podrían provocar confusión. Así ocurre también en *La línea del cielo* (España, Fernando Colomo, 1987), que refleja de forma bastante realista el uso de las lenguas. En las conversaciones entre Roy, estadounidense, y Gustavo, español, se usa casi todo el tiempo el español y Roy comete errores que Gustavo algunas veces corrige:

ROY.- (...) fuimos a este pueblecito y... vivimos con las familias allí y después pasemos por España dos semanas. Fue muy... muy magnífico”

GUSTAVO.- Bueno, pero tú... ¿Tú qué les dabas eh... ¿clases de inglés o algo?

ROY.- No, nada más hacer el eh... el pastor.

GUSTAVO.-¿Cómo... cómo que el pastor?

ROY.- El... el.. el líder, el pastor, como un... ¿con las abejas?

GUSTAVO.- Abejas no, ovejas.

ROY.- ¡Con los ovejas! (*Se ríen ambos*) Bueno, yo estuve el... yo... yo estuve el pastor con los... con los ovejas.

GUSTAVO.-¿Íbais con chicas o...?

ROY.- Con chicas... que... una... una chica especialmente que fue muy vieja. Fue una eh... abuelita, abuela en esta familia que fue muy enferma, ¿muy senila se dice?

GUSTAVO.- No... senil.

ROY.- Senil. Y... ella estuve sentado en la... en la sala por todo el (...) Yo estuve con Luz en la sala cuando todo el... la familia está... estuvo durmiendo, pero

la abuela sentado allí. Yo estuve con la chica aquí, en la silla, en la... en la sofa...

GUSTAVO.- (*Interrumpiendo*): En el sofá (*remarcando el acento*).

ROY.- (*Riéndose*) En la sofá.

En las dos primeras correcciones, es Roy quien plantea la duda, buscando apoyo en el interlocutor; este es un tipo de corrección muy habitual en las interacciones entre no nativos y nativos que no son profesores. La tercera, en cambio, es iniciativa de Gustavo, algo que es menos frecuente y suele limitarse a aquellos errores que resultan molestos. Es curioso el verismo con el que el guionista muestra cómo Roy solamente recoge parte de la corrección, aquella que remarca Gustavo con énfasis, y no repara en el género de la palabra *sofá*, que sigue manteniendo como femenino.

No es muy habitual encontrar correcciones en el cine. Indican una preocupación por la comunicación y la lengua por parte de los guionistas que no es común, pues su atención suele estar centrada en aspectos que se consideran más cinematográficos.

Otro fenómeno relacionado con la interacción entre nativos y no nativos se muestra en las escenas en las que el hablante no nativo pide **aclaraciones**, normalmente sobre el significado de una palabra o expresión. En ocasiones, esta es una manera fácil de marcar la extranjería del personaje, que habla la lengua estándar de la película sin ninguna peculiaridad. Es el caso de Javier, el protagonista de *Un puente sobre el tiempo* (España, José Luis Merino, 1964), un estadounidense de padre español que vuelve a España de visita; su español es totalmente neutro, pero de vez en cuando pide aclaraciones:

ALFÉREZ PROVISIONAL.- Por ser de un nivel cultural superior, hubieran podido emboscarse.

JAVIER.- ¿Emboscarse?

ALFÉREZ PROVISIONAL.- Enchufarnos, camuflarnos, escurrir el bulto.

JAVIER.- ¡Uf! ¿A toda esa jerga le llamáis castellano?

La inclusión de este tipo de intercambios a lo largo de la película es una manera de recordar al espectador que el personaje no es español, sin necesidad de caracterizarlo lingüísticamente.

Más realista es la situación en que el personaje no nativo pide aclaraciones sobre algo que no ha entendido, bien porque no ha oído bien la palabra (que quizá es nueva para él) bien porque no conoce su significado:

SOL.- Eliska, ¿te gustan los tatuajes?

ELISKA.- ¿Tatu qué?

SOL.- Tatuajes (*A mi madre le gustan las mujeres*, España, Inés París y Daniela Féjerman, 2001).

Este ejemplo es mucho más verosímil que el que mostramos a continuación, porque, cuando una palabra es nueva para un no nativo, normalmente no es capaz de reproducir todos sus sonidos perfectamente, sino que le pasa como a Eliska: retiene únicamente una parte de la palabra, normalmente el comienzo o el final. En el siguiente ejemplo, de la película *Al final del camino* (España, Roberto Santiago, 2009) no ocurre eso, porque la finalidad es meramente humorística:

(*Varias parejas están cenando juntas. Nacho y Pilar se ponen a discutir*)

NACHO.- ¡Eres una manipuladora! Y una mentirosa. ¡Y una frígida! (...)

PILAR.- ¿Frígida yo? (...) No, ¿sabes lo que pasa?

NACHO.- ¿Qué pasa?

PILAR.- ¿Sabes lo que pasa? Lo que pasa es que... es que... es que... es que... es que eres tan rápido que no me da tiempo ni a entrar en calor, pero para que te enteres: ¡soy multiorgásmica!

NACHO.- ¿Qué?

KIM.- ¿Multi...or-gás-mica? ¿Es bueno o malo?

BEA.- Bueno que te cagas.

Es también natural que, en las interacciones con no nativos, sean los nativos los que piden aclaraciones cuando no entienden bien. Igual que las correcciones, por lo general la intención es acercarse a la realidad de la comunicación entre nativos y no nativos. Valga este ejemplo de *Al sur de Granada* (Fernando Colomo, 2003):

GERALD BRENAN.- Por favor... La retritá.

DON VIRGILIO.- ¿Eh?

GERALD BRENAN.- Re-tre-ta. La retreta.

DON VIRGILIO.- Ah, el retrete. Venga, yo lo acompaño (*Al sur de Granada*, España, Fernando Colomo, 2003).

Por último, un fenómeno inherente a la comunicación entre nativos y no nativos es la aparición de la incomprensión y los **malentendidos**. En el intercambio que sigue se refleja una situación típica, que es el desistimiento por parte del nativo:

PEPE.- ¿Quién es Mariló?  
OLAF.- ¿Ma reloj? (*mirando hacia su muñeca*)  
PEPE.- No, no, no... Déjalo (*Hola, ¿estás sola?*, Icíar Bollain, 1995).

La incomprensión, asimismo, puede dar lugar a equívocos, como ocurre en la realidad y en esta escena:

(*Hassan va a regalarle un aparato de aire acondicionado a un anciano al que, sin querer, ha atropellado con su taxi. Le abre un vecino del anciano*)  
HASSAN.- Hola.  
VECINO.- ¿Qué quieres?  
HASSAN.- Quiero ver señor y señora.  
VECINO.- Te has confundido, debe ser en otro piso.  
HASSAN.- No, aquí, señora y señor con pierna rota, señora Claudia. Yo traigo esto hace frío.  
VECINO.- ¿Que hace frío? Tú tendrás frío, no te jode. Anda, vete a tu país a pasar...  
HASSAN.- No, aparato hace frío para quitar calor.  
VECINO.- Ah, ¿que vienes de una tienda?  
HASSAN.- No, sorpresa. Ellos mucho calor en casa, pierna rota, escayola, mucho calor. Yo traigo aparato (*Canícula*, Álvaro García-Capelo, 2001).

La representación de las correcciones, las aclaraciones y los malentendidos responde, pues, en el cine, en líneas generales, a la verosimilitud o al humor, o bien a ambas cosas a la vez.

#### 5.4.2. Comentarios evaluativos

Nos referimos a aquellos momentos en que algún personaje valora, tanto positiva como negativamente, la actuación de otro personaje que habla una L2.

Los comentarios positivos, muy escasos, son generalmente de asombro por el hecho de que el personaje tenga un alto nivel de dominio del idioma; por ejemplo, en la película *El fenómeno* (España, José María Elorrieta, 1956), cuando el profesor alemán Claudio Enkel es recibido en el aeropuerto por un grupo de periodistas que creen que es el futbolista ruso Alejandro Pawloxy [*sic*], uno de ellos le dice: “¡Habla usted perfectamente el castellano!” y él explica que su madre es española. En realidad, el actor es Fernando Fernán Gómez y no finge ningún acento, así que más bien se trata de encontrar una coartada diegética para el hecho de que el

protagonista, siendo alemán, hable un español nativo. Por otro lado, este tipo de halagos que incluyen el asombro y la petición indirecta de una explicación son muchas veces, en el fondo, una manifestación de chovinismo<sup>319</sup>.

Otras veces los aparentes elogios cumplen en realidad una función cinematográfica. En la película *¿Dónde vas, triste de ti?* (España, Alfonso Balcázar y Guillermo Cases, 1960), cuando Alfonso XII y su futura esposa, María Cristina de Habsburgo, se conocen en Arcachon, asistimos a este intercambio:

ALFONSO XII.- Veo con placer que Vuestra Alteza habla muy bien el castellano.

MARÍA CRISTINA DE HABSBURGO.- No mucho, sólo un poco... Perro lo aprenderré mejorr, se lo prrometo.

En anteriores escenas, la futura reina aparecía hablando español con otros personajes extranjeros: el emperador austriaco, su madre húngara, su asistente, etc. y no tenía ningún acento. En este caso, se está diferenciando mediante el acento aquellas escenas en que se había optado por la eliminación de la lengua extranjera, de las escenas en que María Cristina verdaderamente está hablando español. Esta es la primera escena en que lo hace, y justamente se destaca, a través de las palabras del rey, el hecho de que ahora está hablando en castellano (mientras que antes, cinematográficamente, no lo hacía, pues había que suponer que estaba hablando otra lengua). Este acento de María Cristina aparece intermitentemente durante esta primera conversación, para luego desaparecer durante el resto de la película. El halago es, pues, justificado: la futura reina habla un español casi perfecto.

Es mucho más difícil encontrar una evaluación positiva cuando el personaje habla claramente una interlengua, por más que muestre un buen dominio del idioma. En nuestro corpus de películas españolas y en las películas de otros países que hemos visto durante todos los años en los que hemos investigado sobre este tema, apenas

---

<sup>319</sup> El mismo que destilan las afirmaciones de este periodista (y político) que habla sobre el nacimiento del cine sonoro y la producción de películas en español en Estados Unidos: "Pero el problema, para serlo y muy complejo, ofrecía el escollo del aprendizaje de nuestra lengua por los artistas consagrados de *cine*. Chapurrear el castellano es cosa fácil para cualquier extranjero y hasta es cosa que ayuda a la comicidad de películas burlescas. Mas hablar nuestra lengua correctamente para producir películas serias es camino harto menos expedito" (Luis de Galinsoga, *ABC, Blanco y negro*, 1 de junio de 1930, pp. 55 y 56).



hemos encontrado ejemplos. No hay elogios ni siquiera cuando la película acompaña el aprendizaje del personaje y este se esfuerza en aprender la lengua del país en el que está, con evidentes progresos<sup>320</sup>. El hecho de que apenas se evalúe positivamente la interlengua es, en nuestra opinión, muy significativo, e indicativo del poco valor que se le atribuye también en la sociedad.

Son mucho más numerosas las ocasiones en las que el cine, con diversas finalidades, recoge comentarios negativos, más o menos directos, sobre la competencia de los personajes en su L2. Examinemos en primer lugar algunos casos de críticas muy directas. En *Turbante blanco* (España, Ignacio F. Iquino, 1944), uno de los protagonistas es Alejandro Marcos, compositor italiano, que habla un español fluido, rico y absolutamente correcto con un ligero acento, es decir, tiene un nivel C2; sin embargo, al comienzo de la película, su mayordomo español, tras decir una palabra que Alejandro no entiende, le reprocha: “Está usted de castellano como yo de trigonometría”. Esta observación tan desproporcionada puede estar cumpliendo una función cinematográfica: es al comienzo de las películas cuando solemos encontrar más información sobre la procedencia extranjera de los personajes, tanto en forma de alternancia de códigos, como de comentarios o referencias directas a su condición de extranjeros. Encontramos otra dura crítica en *Julia y el celacanto* (España, Antonio Mompleto, 1960): Julia va a enviar a su hermana a cerrar un trato con Loriston Shatman, un científico americano –con un nivel de español entre A2 y B1– interesado en comprar el celacanto, un raro pez de interés científico; su hermana le pregunta si podrá entenderse con él, a lo que Julia contesta: “Sí. Habla español mal, pero lo habla”. El mensaje es claro: hablar una interlengua es “hablar mal”.

En otros casos, aunque no se haga un comentario negativo directo sobre cómo usa la lengua el personaje, hay una crítica a su competencia en la L2. En *Siete mesas de billar francés* (España, Gracia Querejeta, 2007), una de las protagonistas,

---

<sup>320</sup> Una excepción es Albert Degas, el pintor francés protagonista de *La calle sin sol* (España, Rafael Gil, 1948); cuando ha aprendido sus primeras palabras en español y Pilar, la hija del dueño de la pensión en la que vive –que ha mostrado una empatía fuera de lo común por él desde el principio y que termina enamorándose de él–, le pregunta por varias de ellas, al responder él acertadamente, le dice: “Muy bien”. Más adelante en la película, un músico callejero le dice: “Ya habla usted bien el español”, pero a esas alturas de la película Albert ya habla español como un nativo, sin el más mínimo rastro de su origen (§ 5.5).

Charo, está en un restaurante chino para celebrar su cumpleaños; recientemente ha muerto su pareja y ella está sola en una mesa que está preparada para dos:

CAMARERO CHINO.- ¿Dos? ¿Uno?

CHARO.- Uno, pero deje el cubierto. No, que no se lo lleve, que está bien así.

CAMARERO CHINO.- ¿Uno? ¿Dos?

CHARO.- Uno.

CAMARERO CHINO.- (*Señalando los servicios*) ¡Dos!

CHARO.- Ay, madre... A ver... Que solo ceno yo, pero eso se queda donde está. Solo yo cenar, uno, pero dejar cubierto donde está. No llevar, no mover, quieto, quieto.

(*Llega en ese momento Ángela, la hija de su pareja. Se sienta a la mesa*)

ÁNGELA.- Felicidades.

CHARO.- ¿Tú qué haces aquí?

ÁNGELA.- He venido a tu cumpleaños.

CAMARERO CHINO.- Ah... Dos. Uno no, dos.

CHARO.- No, tres, ahora tres.

CAMARERO CHINO.- ¿Tres?

CHARO.- Uno, dos, tres, ¡cojones!

ÁNGELA.- ¿Qué pasa?

CHARO.- Que no se entera, ¡joder! ¡Qué ganas de llevarse los cubiertos, ni que fueran suyos! (*Al camarero*) Que no se gastan, ¿eh?

ENCARGADO CHINO.- ¿Algún problema?

CHARO.- No, ninguno, que no me entiende y es muy fácil, que estamos dos a cenar pero queremos tres cubiertos. ¡Por amor de Dios!

Charo se impacienta ante la falta de comprensión del camarero, pero tampoco le da ninguna pista para entender la situación, que no es muy habitual. Además de la acritud, la queja al encargado y el empleo de tacos, recurre al uso de los infinitivos supuestamente simplificadores para hacerse entender, pero también en parte para remedar al camarero (utilizando el *habla para monstruos*, § 2.2.2).

Este remedo es una burla bastante común. Si un personaje quiere burlarse del personaje extranjero, tiene un recurso fácil: imitarle o simplemente hablar en infinitivo. Veamos tres ejemplos, uno de la primera película sonora española y otros dos de películas mucho más recientes, en los que se emplea este procedimiento contra tres personajes: un director de cine estadounidense, un inmigrante –que representa a los inmigrantes rumanos, aunque no se dice– y un cocinero coreano.

En *El misterio de la Puerta del Sol* (España, Francisco Elías, 1929), Rodolfo y Pompeyo son rechazados como actores por el director de cine estadounidense Edward S. Carawa, que les dice: “Ustedes no estar mal, pero no poder contratarlos.

Yo necesitar artistas mucho populares”; más tarde, Rodolfo está leyendo una noticia sobre un asesinato en el periódico, y le dice a Pompeyo, imitando a Carawa: “Estos sí que ser mucho populares, como diría el míster Carabón”.

En *Fumata blanca* (España, Miquel García Borda, 2002), el policía español protagonista se dirige a un limpiador de coches callejero, de origen extranjero:

POLICÍA.- ¡Don Limpio, ven aquí! ¡Ven aquí, sí, tú, ven aquí! Tú limpiar el otro día y dejar cristal hecho una puta mierda.

LIMPIADOR.- Yo limpia, brilla; brilla, limpia.

POLICÍA.- Tú brilla, limpia, ¿eh? Ahora, ahora me lo vas a dejar como los chorros del oro.

En *Fuera de carta* (España, Ignacio G. Velilla, 2008), el restaurante de Maxi va a recibir la visita de un inspector de Michelin. Maxi y su cocinero Dae-su planifican el menú con que lo recibirán:

DAE-SU.- ¿Qué te parecería preparamos aperitivo de foie?

MAXI.- Dae-su, cariño, ese señor es francés. Esa gente lleva siglos reventándoles el hígado a las ocas. ¿Tú les quieres sorprender con un foie? S’il vous plaît, Dae-su...

DAE-SU.- Pero si gente pide mucho.

MAXI.- Sí, sí, sí, sí, gente pide mucho, gente pide mucho, sí, sí (*mientras dice esto, hace con los dedos índices los ademanes con que se solía acompañar la canción “Chinita de amor”*), pero hay que innovar, ¿eh?

Por debajo de estas burlas hay otra crítica que no va dirigida a la manera de hablar de los personajes: Mr. Carawa ha hecho mal no eligiendo a Pompeyo y Rodolfo, el inmigrante no limpia bien los cristales de los coches y Dae-su no le hace una buena sugerencia a su jefe. El remedo de la forma de hablar de estos personajes es la representación del rechazo de sus acciones o de sus ideas<sup>321</sup>.

---

<sup>321</sup> El habla para extranjeros o el habla para monstruos (§ 2.2.2) no siempre son una crítica o una burla del personaje. En muchas ocasiones, la única intención es simplificar el mensaje. De las estrategias de convergencia adoptadas por el hablante nativo, las más repetidas son el uso del infinitivo en lugar de las formas verbales conjugadas y la utilización de palabras de otras lenguas. Dos ejemplos: el padre de la familia que aloja a Ivette, la protagonista de *Vacaciones para Ivette* (España, José María Forqué, 1964), simplifica su lengua para que ella entienda mejor: “Tú no fregar, para eso estar la petit Rafaela”; en *Españolas en París* (España, Roberto Bodegas, 1971), el señor Lemonier acoge a Pilar, la chacha española, diciéndole al ser presentados: “Molto bene”.

Un paso más se da cuando de alguna manera se da a entender que el uso la interlengua debería impedir ciertas situaciones o ser incompatible con otras características con las que no guarda en realidad ninguna relación. La interlengua, en estos casos, sufre un proceso de iconización.

Por ejemplo, en la película francesa *Toni* (Jean Renoir, 1935), Marie, la novia del protagonista, se da cuenta de que Toni cada vez le presta menos atención; enfadada, habla con Toni y le dice que él sabe que es por culpa de Josefa, una inmigrante española que acaba de llegar y que, aunque habla cuatro palabras de francés, “est déjà la révolution de toute la colline”, porque muchos hombres están prendados de ella. Ser una inmigrante recién llegada y “hablar cuatro palabras de francés” debería impedir que tantos hombres se fijasen en ella. Además, lo que dice Marie es una exageración: Josefa habla ya muy bastante bien francés en el momento de la película.

Lippi-Green (2012: 285) nos proporciona otro ejemplo de la película *Un día de furia* (*Falling Down*, Estados Unidos / Francia / Reino Unido, Joel Schumacher, 1993). En la escena en cuestión, el propietario de un establecimiento está leyendo un periódico en coreano y habla con un marcado acento; un cliente insatisfecho le dice:

D-FENS.- You give me seventy “fie” cents back for the phone... What is a fie? There’s a “V” in the word. Fie-vuh. Don’t they have “v” in China?  
PROPIETARIO.- Not Chinese, I am Korean.  
D-FENS.- Whatever. What differences does that make? You come over there and take my money and you don’t even have the grace to learn to speak my language.

William “D-Fens” Foster miente, porque este coreano habla inglés, aunque no a su gusto. Lo que relaciona este ejemplo con el anterior es que también aquí, el hecho de no hablar inglés en el nivel deseado por Foster debería impedir que este ciudadano viniera a Estados Unidos y tuviera un negocio.

Nuestro último ejemplo es de la película *Canícula* (España, Álvaro García-Capelo, 2001). Hassan, un taxista marroquí, atropella a Isidro; lo lleva al hospital y después a su casa:

HASSAN.- Yo no culpa, señor, yo no culpa, de verdad, usted no mirar y...  
 ISIDRO.- No culpa, no culpa... Pero si no sabes ni hablar, ¿cómo vas a saber conducir? ¿Hay coches en tu país?  
 HASSAN.- Claro que hay coches en mi país.  
 ISIDRO.- Habrá tres o cuatro, de los ricachones esos que tienen diez mujeres. Los demás iréis en burro, o en camello. (*Llama hacia arriba, hacia su casa*) ¡Claudia!  
 HASSAN.- Yo llevo a hospital, ahora llevo a casa, usted me insulta. Eso es racismo.  
 ISIDRO.- Yo no soy racista. A mí me da igual que seas moro, pero los taxistas españoles saben conducir. Venís los extranjeros, y no solo...  
 CLAUDIA.- (*Asomándose al balcón*) Dios mío, Isidro, ¿qué te ha pasado?  
 ISIDRO.- Nada, nada, mujer, estoy bien, estoy bien... Me ha atropellado el zulú este.

Isidro relaciona esta supuesta incapacidad de Hassan para hablar con la incapacidad para conducir, recurriendo a la idea estereotípica de primitivismo asociada a todos los africanos. Esta idea se refuerza después con la mención al transporte en burro o en camello, y, finalmente, con la denominación de *zulú* que aplica a Hassan.

En conclusión, en el cine encontramos muchos más comentarios negativos que positivos sobre la interlengua de los hablantes no nativos. Sumar esto al hecho de que, como hemos comentado en apartados anteriores, los protagonistas extranjeros suelen tener un dominio de la L2 muy elevado, cuasi nativo o nativo, nos lleva a afirmar que, generalmente, la interlengua tiene connotaciones negativas en el cine: o bien es eliminada, o bien sirve de elemento cómico, o es conflictiva.

## 5.5. El aprendizaje y la adquisición de la lengua

Como señala Bleichenbacher (2008b: 102-103) en su estudio sobre cine estadounidense, normalmente los espectadores tenemos poca o ninguna información sobre las biografías lingüísticas de los personajes multilingües. En su corpus, la mayoría de los personajes no parecen haberse criado en un ambiente multilingüe y, sin embargo, raramente se menciona cómo aprendieron los idiomas que hablan. A veces, incluso, los personajes comienzan la película siendo

monolingües y de repente, en un punto posterior de la película, han aprendido la lengua principal de la película, sin que se dé ninguna explicación.

Ocurre lo mismo en general en el cine occidental, al parecer. En pocas películas, tanto españolas como extranjeras, encontramos referencias directas al aprendizaje o la adquisición de la lengua. Las escasas explicaciones que aparecen suelen ser justificaciones biográficas, explícitas o no, de la adquisición de la lengua. Es decir, la mayoría de los personajes parece haber adquirido la lengua por contacto en contextos naturales y no haber necesitado aprenderla formalmente, y todo ello en un tiempo bastante breve en relación con el nivel de dominio adquirido. Veamos algunos ejemplos siguiendo un orden cronológico:

- La película *Toni* (Francia, Jean Renoir, 1935) tiene como protagonista a un inmigrante italiano que lleva tiempo trabajando en la Provenza y habla un perfecto francés que parece nativo, pero nada se dice de cómo lo aprendió; Josefa, una inmigrante española de la que se dice que llegó a Francia hace poco tiempo sin hablar apenas francés, tiene acento y de vez en cuando alterna sus dos códigos, pero habla francés con gran soltura, abundante vocabulario y con muy pocos errores –que además no son los errores típicos de un español que aprende francés–, parece que por un proceso de adquisición natural.
- En *Camarada* (*Paisà*, Italia, Roberto Rossellini, 1946) hay un soldado estadounidense bilingüe porque su padre, italiano, emigró a Estados Unidos, y otros personajes que hablan muy bien italiano (de hecho, perfecto italiano) han vivido unos meses en el país.
- En la película *La calle sin sol* (España, Rafael Gil, 1948), el francés Albert Degas pasa del total desconocimiento del español a hablarlo como un nativo en un periodo aproximado de tres meses. La evolución de su aprendizaje es, además, absolutamente irreal: pasa del uso de estrategias de compensación (cognados, gestos, dibujos) como único recurso a una primera etapa en la que habla muy poquito, para pasar rápidamente a una

segunda etapa en la que habla con fluidez intercalando alguna palabra en francés, luego una tercera etapa en que habla a la perfección pero con acento, y finalmente, antes de que se haya llegado a la mitad de la película, termina hablando como un nativo. En todo este proceso Albert solamente comete un error en una ocasión, cuando está empezando a aprender; este error, nada casualmente, es el uso de un infinitivo en lugar de un verbo conjugado (§ 2.2.2). En el caso de este personaje, como veremos más adelante, sí se explicita un método de aprendizaje.

- Karin, la exiliada lituana protagonista de *Strómboli, tierra de Dios* (*Stromboli, tierra de Dio*, Estados Unidos/Italia, Roberto Rossellini, 1950), parece haber aprendido italiano durante su estancia en un campo de refugiados en Italia; aunque al principio de la película muestra pequeñas dificultades para expresarse, durante el resto de la película no tiene ningún problema en comprender y expresarse con fluidez en italiano en sus interacciones con los habitantes de la pequeña isla de Strómboli.
- En *Nunca en domingo* (*Never on Sunday*, Estados Unidos/Grecia, Jules Dassin, 1960), muchos personajes griegos hablan inglés con fluidez y un alto nivel de dominio –incluidas las prostitutas del puerto– pero solamente sabemos que uno de ellos, Armanthis, un capitán de barco amigo de los protagonistas, habla muy bien inglés porque pasó ocho años en Brooklyn.
- Ivette, una joven francesa que pasa unas vacaciones con una familia española en la película *Vacaciones para Ivette* (España, José María Forqué, 1964), pasa de un desconocimiento prácticamente total a un nivel B1 con un alto grado de corrección y se despide diciendo: “He pasado las vacaciones más bonitas de mi vida y siento que se me hayan terminado”; Ivette lo aprende todo en su contacto con la familia y los amigos de un hijo de la familia.

- Alou, el protagonista senegalés de *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990) llega a España sin ningún conocimiento del español, y unas pocas semanas o unos pocos meses después lo entiende todo, y se expresa fluidamente y con total corrección (en cambio, su amigo Moncef, marroquí, que ha estado más veces en España y que en el momento de la película lleva el mismo tiempo que él, habla una interlengua más prototípica, quizá porque es un personaje secundario).
- Leila, la inmigrante marroquí protagonista de *Retorno a Hansala* (España, Chus Gutiérrez, 2008), que a su llegada a España apenas sabe escribir con el alfabeto latino, cinco años después tiene un nivel C2 y apenas un suave acento. Nada se dice de cómo ha llegado a este dominio, que no es habitual en sus circunstancias, pues trabaja como obrera en una lonja y convive con compatriotas suyos.

Es evidente que, desde el primer ejemplo que hemos dado hasta el último, hay una progresión. El periodo de adquisición del español por parte de Leila (el último ejemplo) es mucho más largo que el de Josefa (el primer ejemplo). Sin embargo, por lo general el discurso cinematográfico sobre la adquisición de las lenguas sigue estando muy alejado de la realidad. Este discurso simplista de la cinematografía occidental resulta engañoso y presenta como un proceso rápido, sencillo y lineal lo que en realidad es un camino más largo, complejo y, generalmente, no exento de esfuerzo. Al mismo tiempo, esta lectura del proceso de la adquisición de una lengua reafirma la tendencia de muchos hablantes monolingües a infravalorar el esfuerzo y el talento de quienes consiguen hablar una L2, sea mediante exposición a ella o mediante el aprendizaje formal. Y, desde el punto de vista cinematográfico, de esta manera es mucho más fácil convertir en cómica la interlengua de los hablantes de L2 de un nivel más bajo. Es cómico que alguien haga tan mal lo que parece tan fácil.

Es menos frecuente que el dominio de la L2 se muestre como el resultado de una combinación de adquisición natural y aprendizaje, como es el caso de *Ninette y un señor de Murcia* (España, Fernando Fernán-Gómez, 1965):



NINETTE.- ¿No sabe usted nada de francés?

ANDRÉS.- Pues... más bien poco.

NINETTE.- Yo en casa con mis padres solo hablo el español y soy intérprete de español en las Galerías. Y además lo he estudiado y sé gramática, ¿comprende? Y siendo francesa, conozco su idioma mejor que algunos de ustedes.

ANDRÉS.- Sí, es posible. Desde luego, lo habla sin ningún acento.

NINETTE.- Me gusta el español. Y los españoles.

Igual de poco habitual es que el personaje nos dé datos sobre su aprendizaje formal de la lengua en un contexto de instrucción. Sin embargo, sí encontramos con cierta asiduidad en el cine escenas que representan situaciones de aprendizaje formal de idiomas, tanto de autoaprendizaje como de aprendizaje en grupo en un aula o con un profesor particular. En un interesante estudio sobre este tema centrado en películas de Hollywood del siglo XXI, Pandey (2010) examina más de 30 películas comerciales que incluyen escenas de aprendizaje de lenguas fijándose en las metodologías y enfoques adoptados, así como en su resultado. Su conclusión es que este tipo de cine muestra una preferencia sistemática por los métodos más tradicionales, especialmente el de gramática-traducción y el audiolingüe, ambos basados en la repetición de ciertas prácticas (traducción en el primero y repetición en el segundo) y ya hace tiempo superados<sup>322</sup>; al mismo tiempo, estos métodos conducen en las películas analizadas a un uso inmediato y fluido en situaciones de comunicación real. En opinión de la autora, no se trata de algo casual sino que forma parte de una agenda oculta de Hollywood: las ideas sobre el aprendizaje que destila este cine inspiran el deseo creciente de aprender inglés en el resto del mundo, y este deseo es el motor de una vigorosa fuente de beneficios económicos que el mundo anglosajón no quiere ver disminuir; por otra parte, estas mismas películas son productos considerados idóneos para el aprendizaje del inglés a lo largo y ancho del mundo. En suma, estas creaciones de Hollywood tienen un amplio papel

---

<sup>322</sup> El cine de Hollywood presenta, además, curiosos métodos de aprendizaje como el que sigue el protagonista de la película *La terminal* (*The Terminal*, Steven Spielberg, 2004), que, atrapado en el aeropuerto de Nueva York, aprende él solo inglés comparando una guía de Nueva York en inglés con otra en su idioma. Si bien su interlengua en inglés sigue siendo durante el resto de la película un elemento cómico, aprende lo suficiente para comunicarse adecuada y exitosamente con el personal del aeropuerto.

sociolingüístico: el de servir de propaganda para la enseñanza y el aprendizaje del inglés.

En películas más antiguas, es menos sorprendente encontrarse a los personajes aprendiendo idiomas con esos métodos. En España, por ejemplo, el método audiolingüe estuvo vigente, tanto en las aulas como en los libros de autoaprendizaje, hasta principios de los años 90. Y aunque el método de gramática-traducción parecía obsoleto ya desde los años 60, ha permanecido en muchos libros de texto para la enseñanza de idiomas hasta fechas muy recientes. El cine español también recoge, aunque no con mucha frecuencia, escenas de aprendizaje formal. Sin embargo, la mayoría de las veces, o no se muestran los resultados porque el personaje no se encuentra en ninguna situación en que necesite hablar la lengua que está aprendiendo, o el aprendizaje es un fracaso.

De los años 50 a los 70 encontramos varias películas en las que los personajes aprenden solos, repitiendo las frases que recita un disco o una casete. Es lo que hace María por las noches antes de dormir en *Un vaso de whisky* (Julio Coll, 1959); también Paco, uno de los policías de *Rueda de sospechosos* (Ramón Fernández, 1964), intenta aprender inglés con un magnetófono que le dice las frases primero en inglés y luego traducidas al español, mientras él toma notas. Pero no vemos ni a Paco ni a María hablar inglés en ningún momento de las películas.

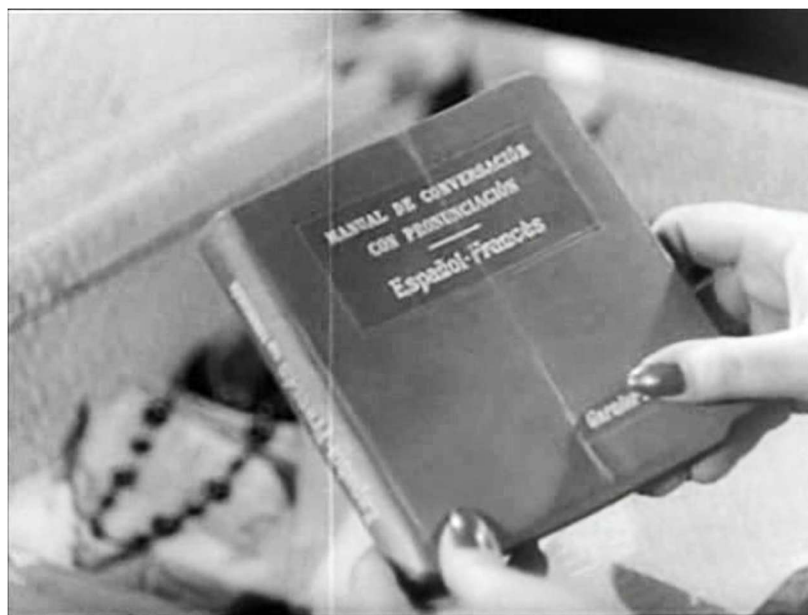
Pepe, el emigrante protagonista de *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), intenta sin mucho éxito aprender alemán con la ayuda de un disco, acompañado de un librito donde está escrito todo lo que se dice en el audio; en este caso, el procedimiento es el inverso: se dice una frase en español y, a continuación, la traducción al alemán. Las frases que aparecen en la escena son: “¿Quiere usted tomar el sol en el jardín?”, “¿Le gustan las flores del jardín?” y “No, no me gustan las flores del jardín”. Cuando oye la última frase, Angelino, otro inmigrante amigo de Pepe, interrumpe el aprendizaje:

ANGELINO.- ¡Ni a mí tampoco! ¡Para el disco, macho! ¿O es que tú aprendes algo?

PEPE.- ¡No! Yo lo que no entiendo es por qué tenemos que ir al jardín.

Cuando Angelino se va, Pepe tira el libro y coge una revista. Está claro que este método no le ayuda a aprender y además, el *input* que le proporciona no es el que él necesita para desenvolverse en su vida en Alemania.

Es curioso también, por cuanto nos habla de las ideas sobre el aprendizaje de idiomas presentes en su época, el método de autoaprendizaje que tanto éxito proporciona al protagonista de *La calle sin sol* (España, Rafael Gil, 1948). Albert Degas, francés, se ve obligado a huir de su país y se esconde en Barcelona bajo el nombre de Mauricio. Cuando llega, no habla ni una sola palabra de español; en la pensión donde se aloja, la hija del dueño, Pilar, le ayuda dejándole este libro, un típico y pequeño manual de frases útiles en otro idioma, con indicaciones sobre la pronunciación:



*La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948)

Poco después, Pilar le examina preguntándole los nombres de varios objetos de su habitación y de lo que se ve desde la terraza: el jabón, la cama, el lavabo, la chimenea, el peine, el gato, la mujer, el niño, la calle, etc. Como casi todas sus respuestas son correctas, le da otro libro y le dice: “Ahora ya puede usted estudiar en este libro”. Ha pasado su fase de aprendizaje del léxico, y ahora le toca la gramática. Este es el libro que Pilar le proporciona:



*La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948)

A continuación, hay una secuencia en la que la imagen de arriba, con la portada del libro, permanece fija, sobrepuesta al personaje, que se pasea por su habitación con el libro en la mano, leyendo y levantando la cabeza, y repitiendo formas verbales para memorizarlas: “Poner, puse, puso, poner, puse, puso. Tener, tuve, tuvo. Traer, traje, trajo.” En la siguiente secuencia, ya es capaz de decir para explicarle a Pilar, con un suave acento, por qué está en la terraza, subido encima de un tejadillo: “Me ahogaba ahí dentro. Me gusta este sitio”. Poco después perderá también el acento. La película, pues, nos propone un determinado orden en la adquisición de una lengua: primero léxico, después gramática y finalmente pronunciación. Ni que decir tiene que esto no tiene mucho que ver con lo que se produce en la realidad, y mucho menos en un contexto de inmersión lingüística, que es la situación en la que se halla el personaje.

Las escenas con profesores de idiomas tampoco muestran metodologías más razonadas o sofisticadas y, por lo general, no conducen a grandes éxitos.

En la que es probablemente la primera clase de español L2 del cine español, una escena de la comedia *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1959), el profesor hace

repetir una serie de palabras, sin presentar los significados, y luego hace repetir una frase en la que aparecen esas palabras. Y volvemos de nuevo al jardín:



*Luna de Verano (Pedro Lazaga, 1959)*

La secuencia didáctica se produce como sigue, con la intervención de un estudiante que no es extranjero; se trata de un joven español que se ha colado en los cursos porque le gustan las estudiantes extranjeras. Es una clase llamada “Español elemental”, en la que el profesor va señalando con el dedo a aquellos alumnos que deben leer las palabras escritas por él en la pizarra:

PROFESOR.- Vamos a dar un repaso a la fonética. Espero que ya se habrán ejercitado ustedes. Lea, por favor.

ALUMNA 1.- Pa-ra-ji-to.

PROFESOR.- No. Usted, por favor.

ALUMNA 2.- Pagajito.

PROFESOR.- Muy mal. A ver, usted, dígallo.

FALSO ESTUDIANTE ESPAÑOL.- ¿Quién, yo?

PROFESOR.- Sí, usted.

FALSO ESTUDIANTE ESPAÑOL.- Pajarito.

PROFESOR.- ¡Estupendo, perfecto! Repítalo, y que los demás le oigan.

FALSO ESTUDIANTE ESPAÑOL.- Pajarito. Pa-ja-ri-to.

PROFESOR.- ¡Muy bien! Bueno, señor Chan, a ver esta.

SEÑOR CHAN.- Caneguita.

PROFESOR.- No, no.

ALUMNA 3.- Co-ne-güi-to.

PROFESOR.- Tampoco. A ver... ¡A ver, el de antes!

FALSO ESTUDIANTE ESPAÑOL.- Conejito. Co-ne-ji-to.

PROFESOR.- ¡Espléndido! Se ve que ha trabajado usted. Es casi perfecto. Tomen ejemplo todos. Y ahora vamos a formar la frase: “El conejito y el pajarito juegan en el jardín”. Usted, señorita Karina.

SEÑORITA KARINA.- Le conejito y le pagajite juegan en el jardín.

PROFESOR.- ¡Horroroso! A ver, usted.

ALUMNA 2.- El conejito y el parajito juegan en el garden.

PROFESOR.- ¡Muy mal, cada vez peor! No adelantamos nada. Comprendo que es muy difícil. Pero ¿usted podría decirlo?

FALSO ESTUDIANTE ESPAÑOL.- Claro que sí. El conejito y el pajarito juegan en el jardín.

PROFESOR.- ¡Asombroso! ¡Tomen ejemplo de él! En breves días ha conseguido una pronunciación casi perfecta. ¡Con alumnos así no se pierde el tiempo! Dígame, ¿de dónde es usted?

FALSO ESTUDIANTE ESPAÑOL.- De Cáceres.

Los disparates pedagógicos son descomunales: la falta de modulación del habla del profesor, que no corresponde en absoluto al nivel que enseña; la crítica directa a las respuestas incorrectas; un *input* de partida que no resulta útil, etc. Pero, en fin, se trata de una comedia y lo que prima es el humor. Sin embargo, por debajo de ese humor permanece una imagen: la del extranjero inútil que es incapaz de leer unas palabras tan sencillas –imagen, por otra parte, que se manifiesta claramente en varias otras escenas de la película–. De nuevo una historia de fracaso en el aprendizaje de idiomas. Por otro lado, el método empleado nos retrotrae no al método audiolingüe, ni siquiera al método de gramática-traducción, sino a la metodología que emplearon los maestros durante siglos para enseñar a leer.

Pedro Lazaga, que, dada la frecuencia con que incluye este tipo de escenas en sus obras, debía de haber vivido alguna experiencia relacionada con el aprendizaje de idiomas<sup>323</sup>, dirigió también la comedia *Sabían demasiado* (Pedro Lazaga, 1962). En ella, Teodoro, que es miembro de una banda de ladrones, quiere irse a Chicago para perfeccionar sus técnicas y convertirse en atracador de bancos; para eso, necesita saber algo de inglés, y le pide a la profesora de una academia que le dé clases particulares. En su primera clase, ambos pasean por el Parque del Oeste de Madrid:

PROFESORA.- ... *seven, eight, nine, ten*. Ahora repita usted.

TEODORO.- *One, two, tree...*

PROFESORA.- ¡No, por favor! *Three*, con más suavidad, ¿comprende? *Three*. Vamos.

TEODORO.- *Tree*.

PROFESORA.- ¡Ah! *Three*.

TEODORO.- *Three*.

PROFESORA.- Eso es, mucho mejor. Otra vez.

---

<sup>323</sup> Cada una de estas tres películas tiene diferentes guionistas, pero la coincidencia en el uso de estas escenas, que no son demasiado frecuentes en el cine, parece tener alguna relación con el director.

TEODORO.- *Tree*.

PROFESORA.- Oh, vamos, ahora ha retrocedido. Olvídense de que se escribe con *te* y pronúncielo como si se escribiera con *ceta* en español.

TEODORO.- *Thres*.

PROFESORA.- ¡Ah! Bueno, como esto de los números no se le da muy bien, vamos ahora con la naturaleza. Todo esto es *the park, West Park*.

TEODORO.- Casi como *Far West*, pero al contrario.

PROFESORA.- Por favor, señor Caballero, un poco más de seriedad. Mire, eso es un árbol, *tree*; hoja, *leaf*; hoja seca, *dry leaf*; hoja caída, *ill leaf*<sup>324</sup>. Eso es un banco: *fall, fall*<sup>325</sup>.

TEODORO.- Bueno, ¿cómo se dice “atraco a mano armada”?

PROFESORA.- ¿Quéeee?

De nuevo, el aprendizaje no se presenta como algo fácil ni inmediato, y tampoco el *input* proporcionado parece estar adecuado a las necesidades del que aprende<sup>326</sup>.

Pasados los años, las metodologías no cambian en las clases de idiomas que nos presenta el cine. Gustavo, el protagonista de *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1987) asiste a clases de inglés en Nueva York. Hay en total cuatro escenas en el aula, con distintos profesores cuyas metodologías no difieren demasiado: dos clases están dedicadas a la fonética y se basan en la repetición, una de sonidos aislados y esos mismos sonidos en palabras concretas y otra de frases más significativas para los estudiantes (por ejemplo, frases sobre su profesión); otra clase parece estar dirigida a practicar la conversación, pero se convierte en un interrogatorio porque el profesor se dirige individualmente a cada estudiante haciéndole preguntas y al final es el profesor quien más habla de la clase en una interacción típica de “profesor pregunta-estudiante responde”; en otra clase se practica mediante los *drills* típicos del método audiolingüe:

PROFESORA.- Exercise 2. Substitute again with the words on the left, but answer with “No thank you, I want”. Example: Do you want milk? No thank you, I want coffee. Ok, Isuko, “sugar, cream”.

ISUKO.- Do you want sugar? No thank you, I want cream.

PROFESORA.- Good. Gustavo?

GUSTAVO.- Do you want fish? No thank you, I want meat.

PROFESORA.- Perfecto.

OTRO ALUMNO.- Do you want potatoes? ...

---

<sup>324</sup> La expresión *ill leaf* no tiene sentido en inglés, debería decir *fallen leaf*.

<sup>325</sup> Tampoco se llama *fall* a un banco de parque, debería decir *bench*.

<sup>326</sup> Hemos encontrado ejemplos de escenas similares en *La frontera del miedo* (1958), *Búsqüeme a esa chica* (1964) y *Hay que educar a papá* (1971)

VOZ DE GUSTAVO EN OFF.- Cada vez que yo terminaba una frase, la profesora decía: “Perfecto”. Eso me animaba muchísimo. Pero pronto descubrí que Perfecto era el nombre del gallego que estaba sentado a mi lado.

En la cuarta escena en el aula, se ve a Gustavo ya desanimado, sin ganas de aprender, desmotivado. Gustavo termina volviéndose a España con sus proyectos frustrados: no ha conseguido vender sus fotos y hacerse una carrera en Estados Unidos y tampoco ha conseguido aprender tanto inglés como esperaba.

Una película española mucho más reciente, *Zhao* (Susi Gozalvo, 2008) tiene como protagonista a una chica de origen chino adoptada por una familia española. Cuando era pequeña, asistió a clases de lengua china. Hay una escena en la que un nutrido grupo de niños chinos escucha las explicaciones en español de un profesor chino: cómo se escriben y se pronuncian *luna, sol y brillo*. Las niñas escuchan y se limitan a repetir las palabras chinas cuando el profesor se lo indica. Hemos cambiado de siglo, pero al parecer el cine no ha cambiado la representación de los métodos. Eso sí, esta vez el método parece surtir efecto: años después, Zhao parece ser bilingüe, ve la televisión tanto en español como en chino y acude a una clase que se desarrolla totalmente en chino. Hay que tener en cuenta, de todos modos, que esta película está dirigida a un público minoritario, y por lo tanto no representa la corriente principal de pensamiento ni en torno al aprendizaje de idiomas ni en muchos otros temas o situaciones presentes en ella.

Mucho más representativa de esta línea de pensamiento que recorre los siglos XX y XXI es la reciente *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015), con varias escenas cómicas basadas en el aprendizaje del alemán y del chino por parte de uno de los protagonistas, un emigrante español. Una vez más, en ella se representa a los españoles como negados para los idiomas y una metodología de enseñanza basada en la repetición.

Algo que tienen en común estas representaciones del aprendizaje de idiomas en el cine español es el uso de la lengua española como lengua vehicular del aula. La excepción es la película *La línea del cielo*, porque las clases se dan en Nueva York y con un grupo multilingüe. Este y los demás aspectos de estas representaciones



seguramente son un reflejo de las experiencias de aprendizaje vividas por guionistas y directores muchos años atrás.

En conjunto, por tanto, observamos que las películas españolas que presentan casos de adquisición de lenguas tienen dos aspectos en común con las obras cinematográficas estadounidenses analizadas por Pandey (2010): presentan la exposición constante al *input* como el modo mejor, más rápido y eficiente de adquirir una L2 y, por contra, muestran escenas de aprendizaje en las que se emplean metodologías anticuadas e ineficientes para conseguir comunicarse en una lengua. La diferencia mayor es que en el caso del cine estadounidense, este tipo de aprendizaje se muestra como facilitador de la adquisición, de un modo inmediato y sin apenas esfuerzo, mientras que el cine español retrata, la mayoría de las veces con tono humorístico, el aprendizaje como un proceso penoso y a veces humillante.



# **PARTE III:**

## **LAS LENGUAS EXTRANJERAS Y SUS HABLANTES NATIVOS EN EL CINE ESPAÑOL (1929- 1960)**



“Yo, señor chispero, lo que os digo es que si yo me valiera de mi genio y esta pata no fuera de palo, ¡ni un extranjero quedaría en España!”  
(*El abanderado*, 1943)

## INTRODUCCIÓN

Aunque este trabajo tiene como finalidad estudiar la representación lingüística de las lenguas extranjeras y sus hablantes, no podemos obviar que el cine es una construcción cultural y un producto industrial en el que convergen factores de toda índole. El momento histórico en el que se realizan las obras cinematográficas explica por qué se hicieron y por qué se hicieron como se hicieron. Por ello, hemos de dedicar unas páginas previas a comentar ciertos aspectos de la coyuntura política, económica y social que pudieron favorecer o inhibir la aparición de este tipo de personajes entre los años 1929 y 1960.

En la etapa comprendida entre los años 1929 y 1936, dos situaciones, una económica y la otra cultural, sobrevuelan constantemente la producción cinematográfica española: la primera es la penuria económica y, por ende, industrial que caracteriza el comienzo del cine sonoro y que hace que la producción quede bajo mínimos, sobre todo a comienzos de los años 30; la segunda, también acentuada por la llegada del cine sonoro, es la idea imperante de que el cine debe ser, ante todo, un cine nacional, opinión compartida por toda la crítica cinematográfica de las más diversas tendencias ideológicas (García Carrión 2013: 298-336), frente al supuesto internacionalismo del cine estadounidense.

Benet (2012: 97-110), que concibe y explica la historia del cine español como una síntesis nacida de la tensión entre tradición propia y modernidad llegada de otros países, opina que la españolada, el género que más éxitos cosechó en la época de la II República, deviene de un cruce entre el interés por el folclore popular y los nuevos medios de masas, entre ellos el cine. Este género supuso la aportación cultural más influyente en el imaginario colectivo de los españoles. Por otro lado, las autoridades de la II República no concedieron al cine demasiada importancia ni le prestaron apoyo significativo alguno, y tampoco supieron ver su potencial como instrumento educador e incluso adoctrinador (Ascunce 2014: 477, Gubern 2005: 161). Así pues,

el cine, hasta el estallido de la Guerra Civil, trata sobre todo asuntos españoles y tiene como género predominante la española, lo que en principio hace prever que los personajes extranjeros no hispanohablantes no serán muy abundantes.

Los años de la Guerra Civil no son, lógicamente, propicios para la producción cinematográfica de ficción, que desciende considerablemente. De esa ominosa etapa únicamente hay tres obras incluidas en nuestro corpus: *Carne de fieras*, que se terminó en los primeros días de la contienda y que no se pudo ver hasta 1992, tras la labor de montaje que no se pudo hacer en aquel momento<sup>327</sup>; *Sierra de Teruel*, impulsada económicamente por el gobierno de la República, que tuvo que terminarse en Francia, y *La canción de Aixa*, estrenada en Barcelona en abril de 1939, que fue rodada en el Marruecos español mediante una colaboración de la productora española CIFESA y la alemana Hispano Film.

Sobre los años que median entre 1940 y 1960, un esfuerzo de síntesis nos lleva a tratar únicamente dos puntos que están en directa relación con las películas del corpus: la influencia de la censura y la consiguiente autocensura, por un lado, y por otro, la situación geopolítica de España.

La censura aplicada por las autoridades a la producción cinematográfica no empezó con la dictadura de Francisco Franco. Desde sus orígenes, se percibió que el cine tenía una capacidad enorme de permeabilidad social y en casi todos los países la clase dirigente se lanzó a tutelarlos. No obstante, España fue uno de los primeros países que crearon legislación específica de censura para la creación cinematográfica, pues la primera norma censora fue la Real Orden de 27 de noviembre de 1912 (Martínez Bretón 1993: 111). Sin embargo, fue durante la etapa franquista cuando la censura y la autocensura llegaron a convertir al cine en un mecanismo cultural de atracción ideológica, transmitiendo los valores del nacional-catolicismo y reprimiendo con dureza las “perniciosas” influencias externas.

A diferencia del cine estadounidense, en el que desde 1934 las reglas del juego estaban claras<sup>328</sup>, la censura franquista de la etapa que cubre nuestro estudio no se

---

<sup>327</sup> Ferrán Alberich (1993), el autor del montaje, narra todo el proceso en su libro.

<sup>328</sup> Todo lo que se podía ver en el cine y lo que no estaba establecido en el llamado *código Hays*, que tuvo vigencia hasta los años 60.

concretó en normas precisas, sino que su ejecución dependió, en gran medida, del juicio de los censores<sup>329</sup>:

Puede dar la impresión de que la censura como control tan generalizado y tan eficaz tenía que presentar una legislación perfectamente planificada. (...) Sin embargo, la realidad fue muy distinta. Todo se basaba en un compendio de normas generales muy poco sistematizadas. Existían infinidad de leyes, decretos, normas y consignas de funcionamiento, pero no había una regulación precisa y coherente. En este contexto, la intuición y el saber de los censores tenían que compensar la falta de normatividad. La filosofía del cuerpo de censores era clara y expeditiva. No estaban para convencer, sino para vencer y dirigir. (...) El cuerpo de censores, salvo algunos intelectuales jóvenes, no formaba un grupo preparado para los menesteres encomendados. (...) El sistema no pedía a sus censores sutilezas intelectuales sino afección plena. (...) Se partía de que todo escrito o manifestación cultural tenía que salvaguardar los principios de la moralidad sexual, de la pureza ideológica, de la rectitud religiosa y de la reverencia a la jerarquía. Moralidad, religión, patriotismo y obediencia a la autoridad eran los cuatro planos de actuación de la censura. (...) Eran tan estrictos en sus juicios que ni siquiera Francisco Franco o Carrero Blanco, escritores habituales bajo seudónimo, se libraban de los efectos de la censura (Ascunce 2014: 335-6).

No es de extrañar que, en estas condiciones, la censura se aplicase en numerosas ocasiones con arbitrariedad extrema. Esto provocó un alto grado de autocensura, que en el cine se manifestó tanto en la producción como en la creación. En la producción, porque el cine depende de un entramado industrial, y los empresarios del sector debían estar muy atentos si no querían perder sus posibles ganancias; en la creación, porque los propios guionistas y directores se inhibían a menudo de tratar ciertos temas o de presentar a ciertos personajes.

Con respecto al tema que nos ocupa en este trabajo, la censura y la autocensura influyeron en ocasiones en la aparición o no de ubicaciones y personajes extranjeros a lo largo de toda la época de la dictadura. Por ejemplo, la película *Hay que matar a B.* (España/Suiza, José Luis Borau, 1975), cuyo protagonista era en principio un emigrante vasco, tiene como protagonista a Pal Kovak, húngaro, por acción directa de la censura (Torreiro 2005: 317). Otro ejemplo, aunque no podemos determinar si de censura o de autocensura, es la película *Audiencia pública* (1946); su trama, escabrosa para la moral oficial de la época, se ubica en un país

---

<sup>329</sup> Las primeras normas de censura no se promulgaron hasta 1963.

indeterminado pero claramente extranjero<sup>330</sup>, mostrando que en España no podría desarrollarse tal historia:

Nada puede redimir una cinta tan maniquea y anticuada, en la que todos los personajes, sin excepción, más que expresar variantes de caracteres, parecen servir de vehículo a una especie de Catón del Perfecto Ciudadano de Moral Intachable que podría haber firmado cualquier censor. Por otro lado, es difícil concebir un argumento más clasista y misógino, lo que demuestra que Florián, aun cuando dejara el ambiente rural, no superaba su moral (...) Nadie se cree esos personajes que responden a apellidos tan sospechosos como Holbein, Stenger o Fontain, y que a fin de cuentas reaccionan como españoles de café, copa y puro (Agustín Sánchez Vidal, "El cine de Florián Rey", Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1991) (*apud* Martín 2005: 131-132).

A los extranjeros, a juicio de la censura, podían atribuírseles acciones y rasgos que no estaban justificados en un personaje español<sup>331</sup>. Por ejemplo, la película *Amador* (Francisco Regueiro, 1965) tuvo que ser reescrita tres veces porque uno de los personajes, un sádico, según los censores "estaría justificado en Londres, pero no en España" (Torreiro 2005: 313). Y, de manera similar, los censores opinaron que la protagonista de la película *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1967) no debía acostarse con el protagonista, dado que era española: "si fuera francesa, el acto sería más comprensible" (Torreiro 2005: 313).

El otro aspecto que incide de manera notable en la aparición de personajes y ubicaciones extranjeros es la situación geopolítica, es decir, la existencia de la dictadura y las relaciones que mantuvo con el resto del mundo. Los vaivenes y derroteros de estas relaciones marcan profundamente el cine.

Uno de los temas más llamativos en el análisis de la cinematografía española de esta época es la posición de España en la Segunda Guerra Mundial. Durante la

---

<sup>330</sup> El nombre del país no se dice en ningún momento de la película. Aparecen carteles en francés, por lo que podría tratarse de Suiza, Francia o Bélgica, pero la mezcla de apellidos alemanes y franceses de los diferentes personajes (Holbein, Stenger, Pitois, Fontain, Braun) apuntan a Suiza. Mireia Canals (2009: 391), por su parte, dice que la audiencia pública se celebra en Bruselas.

<sup>331</sup> De ahí que a veces algunos autores optaran simplemente por poner nombres extranjeros a sus personajes. Un ejemplo del mundo del teatro es la obra *Escuadra hacia la muerte* (1953) de Alfonso Sastre, que fue escrita para ser representada en Londres. Sastre, de cara a un posible estreno en España, cambió los nombres de los personajes, soldados que en la primera versión se llamaban Reyes, Pérez, López, García, etc., y que fueron transformados en Goban, Jacob, Recke, etc. La obra se estrenó con esos nombres pero, a pesar del cambio, fue prohibida al tercer día de representación. Es un ejemplo de censura a pesar de la autocensura (Ascunce 2014: 348).



guerra, la participación indirecta de España a través de la División Azul tuvo su reflejo en las noticias del *NO-DO* y también, aunque fuera un tanto fugazmente, en el cine de ficción; por ejemplo, en un *remake* de la película muda *La condesa María* dirigido por Gonzalo Delgrás en 1942, el hijo de la condesa es dado por desaparecido cuando está combatiendo como piloto contra la URSS, mientras que en la obra original de Juan Ignacio Luca de Tena, de 1927, y en la película muda, dirigida por Benito Perojo en 1928, este personaje combatía en la guerra de Marruecos (Gubern 2002: 59). Sin embargo, entre los años 1945 y 1953, la División Azul quedó absolutamente silenciada en el cine de ficción, aunque muchos de sus miembros permanecían aún prisioneros en campos de concentración soviéticos<sup>332</sup>; posteriormente, a raíz del Pacto de Amistad firmado en Madrid en 1953 con los Estados Unidos, la lucha de la División Azul contra el comunismo –obviando su colaboración con el ejército nazi– se usa como argumento para justificar este acuerdo y convencer a la opinión pública de las bondades de estar al lado de un país que hace del anticomunismo su emblema (Alegre 1991: 16). Este ambiente propició la producción de tres películas en las que la División Azul cobra protagonismo, dos de las cuales están en nuestro corpus: *La patrulla* (1954) y *Embajadores en el infierno* (1956).

El empeño del régimen franquista en distanciarse de las potencias del Eje tras su derrota en la guerra y destacar la neutralidad de España en ella se hace patente y llega a la inverosimilitud en películas como *Neutralidad* (1949), verdadero panegírico y cortina de humo sobre la posición de España en la Segunda Guerra Mundial, desde su propio título. La película comienza con fotogramas de la Segunda Guerra Mundial y portadas de periódicos que hablan de la guerra total en el mundo y de la neutralidad de España. Cuando acaban los créditos, se oye una música idílica que sirve de banda a una imagen de espigas rebosantes de trigo y un campesino trillando, que representan la paz de España. La obra se desarrolla en un barco español, el *Magallanes*, lleno de refugiados de diversos países europeos que van a Estados Unidos huyendo de la guerra (un oficial, por ejemplo, le dice a otro: “Es una expedición de niños franceses refugiados, viajan a Norteamérica bajo la tutela de

---

<sup>332</sup> El propio Francisco Franco quiso hacer una continuación de su película *Raza* ambientada en el frente ruso-alemán, pero el proyecto se desechó por la inoportunidad político-militar; se consideró mejor no recordar que España había colaborado con Alemania (Alegre 1991: 15).

nuestro gobierno. Dice el capitán que nuestra bandera se ensancha”). Durante la travesía, el barco rescata tanto a militares norteamericanos como a militares alemanes. Durante la Segunda Guerra Mundial se ambienta igualmente *Pacto de silencio* (1949), con una escena, ubicada en Madrid, en que el protagonista, un militar británico, va a una oficina que presta ayuda a refugiados franceses que huyen de los nazis. Y un paso más allá se da en la película *La llamada de África* (César Fernández Ardavín, 1952), que no solo muestra a España como imparcial durante la Segunda Guerra Mundial, sino como amenazada por Alemania (Martin-Márquez 2008: 252); en ella, un comando nazi sabotea las acciones española y francesa en el África Occidental en los años 40.

Otro conjunto de sucesos históricos que influye en el cine de esta época es el desarrollo de la acción colonizadora y la posterior descolonización en Marruecos, unido a las sucesivas guerras con ese país (§ 1.1). En el cine de la inmediata posguerra, el trato dado en el cine a Marruecos es exquisito: había que devolver la imagen del “morito bueno” al que había sido enemigo número uno durante décadas, para agradecer la colaboración con las tropas franquistas durante la guerra. Empezando por *La canción de Aixa* (1939), que es un canto y homenaje al Marruecos tradicional y sus valores; siguiendo por *Legión de héroes* (1942), en la que Irene, la protagonista marroquí, resulta claramente favorecida al contrastarla con la antagonista española, a la que se muestra desde el principio como una persona agria, irascible y llena de prejuicios (Santaolalla 2005: 49); terminando por *¡Harka!* (1941), una película sobre legionarios que presenta una visión altamente positiva de Marruecos. Durante esta época, además, cuando alguna trama presenta escenas de enfrentamientos bélicos con marroquíes, estos son apenas una sombra, un fusil en el aire; el enemigo, además, no es nombrado, es una especie de fantasma:

Más allá del exotismo, estas películas militares muestran un curioso problema asociado con la representación del *otro* entendido la mayoría de las veces como enemigo. Y el contexto sociopolítico no es ajeno a ello. Las obras ambientadas en las guerras de Marruecos debían tener cuidado, por ejemplo, en el reflejo de quienes habían sido aliados muy valiosos para el bando franquista como tropas de choque durante la Guerra Civil. En *¡Harka!*, los rifeños enemigos apenas están presentes. Sin embargo, los que luchan junto a los españoles son tratados a menudo de acuerdo con la iconografía idealizada y monumental (...), que persigue esa sublimación de la conexión

más allá de los conflictos entre colonizadores y colonizados (Benet 2012: 214-5).

La guerra del Ifni y el proceso de descolonización, sin embargo, marcaron un giro en el discurso franquista hacia Marruecos que, por supuesto, se reflejó en el cine, por ejemplo en *Misión en Marruecos* (España / Estados Unidos, Carlos Arévalo, 1959)<sup>333</sup>.

La evolución de las relaciones diplomáticas con otros países afecta, por supuesto, en numerosas ocasiones al cine: después de la Guerra Civil, España e Italia firmaron un acuerdo cinematográfico mediante el cual, entre otros compromisos, ambos países se obligan a impedir cualquier ataque contra ellos en el cine<sup>334</sup>, y en medio de la Segunda Guerra Mundial, Alemania y España firmaron otro acuerdo, uno de cuyos artículos establece esta obligación: “Cada una de las partes contrayentes se obliga a evitar en su propio país la producción y distribución de películas que puedan perjudicar el prestigio nacional del otro país contrayente” (Díez Puertas 2002: 176). Probablemente esto último pudo influir en un cambio de nacionalidad de un personaje importante de *La chica del gato* (1943), una película basada en la obra teatral del mismo nombre, de 1921, de Carlos Arniches. Se trata de Sigmundo, un ingeniero químico que vive en España y administra los bienes de una viuda; en la obra teatral es alemán, mientras que en la película es sueco<sup>335</sup>. Su papel es cómico, comicidad que se subraya muchísimo con el uso de una interlengua distorsionada, y además se demostrará al final que es un farsante; a ello hay que añadir que aparecen en la obra original afirmaciones quizá no muy convenientes como: “Estos alemanes son mu vivanderos. Le llaman al pan pan y al vino vino, y van a lo suyo y nada más”. Ejemplos similares relacionados con Italia: atendiendo a las demandas de las autoridades italianas, se cortaron en España pasajes de la película estadounidense *La*

---

<sup>333</sup> Esta película no está incluida en nuestro corpus. Es una historia que mezcla el cine de aventuras y el cine criminal, en una trama en la que se culpabiliza a los independentistas marroquíes, que intentan que las potencias extranjeras –concretamente, Estados Unidos, que en esta época ya era “amigo” de España– no se hagan con el control del petróleo de su país, mostrándolos como delincuentes y criminales (Medina 2000: 56).

<sup>334</sup> El Acuerdo Cinematográfico Hispano-Italiano de abril de 1942.

<sup>335</sup> A pesar del cambio de nacionalidad, cuando Sigmundo usa su lengua materna en la película habla en alemán y no en sueco, lo cual nos hace pensar bien en un cambio de nacionalidad *in extremis* o bien en una suposición (con base real) sobre el desconocimiento de estos idiomas por parte de la inmensa mayoría del público español.

*alegre divorciada* (Mark Sandrich, 1934) porque en ella aparecía un personaje italiano, Rodolfo Tonetti, cómico y torpemente tratado (Díez Puertas 2002: 176); aun antes del acuerdo firmado con Italia, el Gobernador General del Estado prohibió en 1937 la exhibición de la película *Crisis mundial* (1934) porque hubo una protesta de las autoridades italianas, ofendidas porque en la película se le daba a un niño el “remedio de Mussolini”, o sea, aceite de ricino, y hubo que hacer un corte para poder volver a proyectarla (Díez Puertas 2003: 264)<sup>336</sup>.

Un caso muy evidente de viraje en la imagen de un país es el de los Estados Unidos en el cine español. El Pacto de Madrid (1953) marcó un antes y un después en las relaciones de ambos países y en la imagen que el cine español presenta de los naturales de aquel país. Gallardo Saborido (2010: 40-42) compara, para mostrarlo, las películas *Ronda española* (Ladislao Vajda, 1952), en la que el jefe de los saboteadores es precisamente un estadounidense, y *Curra Veleta* (1955), en la que el profesor Brighton, un hispanista que llega a Sevilla para dar unas conferencias, es recibido calurosamente por los miembros de la “Alianza Cultural Hispano-Americana” y termina comprometiéndose con Curra, una sevillana. En una de sus conferencias, Brighton hace explícita la base ideológica de la película:

Sí, queridos amigos, América del Norte ama a España y la amó siempre, en los momentos amargos y en los dichosos. Me diréis, y con razón, que allí no se os conoce como sois realmente, que la idea de la España de pandereta es la más extendida. Y yo os pregunto, y no os asombre mi pregunta: ¿eso qué importa? Estimar el tipismo de una nación es empezar a estimar a la nación misma. ¿Acaso vosotros no empezasteis a interesaros por mi nación a través del Far West? Y sin embargo, América del Norte es algo más que los caballistas y las llanuras del Oeste. En resumen, obligación de todos es estrechar cada día más los lazos que unen a ambas naciones. Por mi parte, os diré que marcharé de esta tierra maravillosa llevándome un recuerdo imborrable de su cielo, de sus flores y de la belleza de sus mujeres, esas mujeres andaluzas, suaves, dulces, nacidas sólo para el amor y la ternura.

---

<sup>336</sup> Estos cambios forzados en la nacionalidad de los personajes no son algo exclusivo del cine ni del siglo XX y tienen numerosos antecedentes históricos. Recordemos el caso de la obra *El blasón de los Chaves de Villalba*, escrita por Lope de Vega, que, después de haber sido representada en casa de un consejero de Castilla, tuvo que cambiar *Francia* por *Albania*, *francés* por *albanés* y *Luis XII* por *Dionís XII* (Usandizaga 2009: 275). Esta obra se compuso dos años después de la firma de la paz de Vervins entre Francia y España.

Tras el Pacto de Madrid viene toda una oleada de películas, generalmente comedias, en cierto grado inspiradas en la estética y el ambiente rural de *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952), pero en las que aparece una visión amable de los americanos: *Todo es posible en Granada* (1954), *Aquí hay petróleo* (1955), *El puente de la paz* (1957), etc. (Sojo Gil 2011: 43-44)<sup>337</sup>.

Los casos de protestas y tensiones diplomáticas por la imagen de un país en una película no son infrecuentes. Por ello, a veces la nacionalidad del personaje extranjero se oculta bajo hiperónimos como *el extranjero* o *el forastero*, como ocurre con el protagonista de *La calle sin sol* (1948) y el de *Angustia* (1947), los delincuentes de *Hombres sin honor* (1944) o los traficantes de esclavos de *A dos grados del Ecuador* (1950)<sup>338</sup>, pero en todos los casos la nacionalidad es fácilmente deducible a partir de otros indicios. En otras ocasiones, bajo la denominación de “extranjero” se esconde el nombre de una nacionalidad que no se quiere nombrar: es el caso del protagonista de *Primer amor* (1941), basada en el relato *Aguas primaverales* de Ivan Turgueniev. En el relato original, el protagonista se llama Dimitri Pavlovitch Sanin, y Rusia y sus ciudades aparecen nombradas numerosas veces; en la película española, el nombre se reduce a Dimitri Sanin, eliminando así la parte rusa más identificable, y la

---

<sup>337</sup> Un poco más tarde, en 1961, se estrena un melodrama cuya única finalidad es convencer a la población española de las bondades de la existencia de las bases estadounidenses en España: *Alerta en el cielo*, de Luis César Amadori. La película muestra cómo un niño español gravemente enfermo es salvado gracias a la ayuda de los militares de una base cercana, que consiguen el envío de las medicinas que necesita. Se muestra cómo los padres del niño al principio odian a los estadounidenses; cuando el médico les recomienda pedir su ayuda, se produce esta conversación:

PADRE.- Desengáñese, doctor, son ganas de perder el tiempo. Los americanos no piensan más que en ellos.

DOCTOR.- No estoy de acuerdo con usted. Conozco algunos casos en los que su intervención ha sido muy eficaz y muy humana.

PADRE.- ¡Bah! A esos las penas de los demás no les preocupan. Yo fui a pedirles trabajo cuando vinieron y todavía estoy esperando que me contesten.

DOCTOR.- Y les ha tomado manía por eso, ¿no?

A lo largo de la película se insiste en la idea de que se trata de un ejército destinado a llevar la paz al mundo, aunque al mismo tiempo gran parte de la obra es una demostración de su poderío militar, su eficaz coordinación entre las diferentes bases del mundo y la habilidad de sus pilotos en el aire. Por otra parte, en la película se muestra cómo el ejército español convive en la base con el estadounidense en armonía y en pie de igualdad. En definitiva, se trata de una película al servicio de una causa.

<sup>338</sup> Igual ocurre con la ridícula extranjera que habla con acento francés en *Boda accidentada* (1943), con mister Blay en *La patria chica* (1943), con la “actriz extranjera” de *Tarde de toros* (1956) o con la malvada Katia de *El Litri y su sombra* (1960).

nacionalidad no se nombra jamás, pues siempre se llama al personaje *el extranjero* o *un señor extranjero*. En el año 1941, mejor no mentar al diablo.

Un último aspecto geopolítico que influyó de manera notable en la cinematografía y, por lo que a este trabajo respecta, en la introducción de personajes extranjeros en el cine, fue el aislamiento internacional de España en la primera etapa franquista. Este no solo no frenó la aparición de extranjeros sino que, en cierto modo, la incentivó. Por un lado, estos personajes poblaban las pantallas dando una apariencia de normalidad en las relaciones diplomáticas; por otro, entre los extranjeros que viajan a España, abundan los personajes que, aunque llegan con recelo –cuando no con abierta hostilidad–, quedan enamorados del país una vez superada su etapa de “desconocimiento de la realidad”<sup>339</sup>. En *La princesa de los Ursinos* (1947), la protagonista, que antes de llegar a España, la despreciaba, le dice al primer ministro francés al final de la película: “Debéis conseguir que los Pirineos desaparezcan, fue la consigna que me disteis al marchar; ahora, al volver, os digo que solamente con noble y leal amistad es como pueden desaparecer todos los Pirineos que aíslan el corazón de los españoles”. Por su parte, Richard Byrnes, profesor y médico estadounidense protagonista de *El duende de Jerez* (1953), cuando llega siente aprensión por todo lo español y todas las costumbres españolas le espantan, pero gracias al vino, el flamenco y una guapa mujer jerezana, se enamorará definitivamente de España. El mensaje es claro: no nos aprecian porque no nos conocen.

Finalizamos esta introducción con algunos comentarios sobre otro fenómeno, a caballo entre lo histórico y lo cinematográfico, que pudo haber influido en la existencia de personajes extranjeros no hispanohablantes en el cine español de esta época. Se trata de la popularidad en España de un cierto número de actores extranjeros que trabajaron aquí durante buena parte de sus vidas.

Por una parte estaban actores y actrices italianos como Paola Barbara y Adriano Rimoldi, que se hicieron populares en España gracias a la colaboración

---

<sup>339</sup> Exactamente igual que ocurría en el cine soviético de los años 30. Algunas películas de esa época tenían como protagonistas a ciudadanos estadounidenses que descubrían una nueva y más satisfactoria forma de vida en la Unión Soviética.

estrecha en temas cinematográficos entre los dos regímenes totalitarios a principios de los años 40. Muchos de los papeles que hicieron estos actores en el cine español posiblemente fueron moldeados expresamente para ellos, y en otras ocasiones se aprovechó su estancia en España para que hicieran un papel de extranjero que no era necesariamente de su nacionalidad<sup>340</sup>. En el año 1945, llegó huyendo a España la también italiana Miria di San Servolo, cuyo verdadero nombre era Maria Petacci, hermana de Clara Petacci, la amante de Benito Mussolini que fue ejecutada junto a él; Miria di San Servolo cambió su nombre artístico por el de Miriam Day e hizo en España varias películas, entre ellas *El emigrado* (1947), donde encarna a Dorothy Wills, una estadounidense hija de un gran hacendado.

Otros actores se asentaron en España huyendo de la Segunda Guerra Mundial o después de ella. Dos de los que más larga carrera hicieron en el cine español habían luchado en los ejércitos de las potencias del Eje: Luis Induni y Gérard Tichy. Luis Induni, italiano, había participado en la Operación Roble, cuando un comando de paracaidistas alemanes liberó a Benito Mussolini de su encierro en un hotel en septiembre de 1943. Gérard Tichy fue oficial del ejército nazi, participó en la invasión de Polonia y en la lucha en el frente ruso; apresado en un campo de prisioneros de Francia, logró huir e instalarse en España<sup>341</sup>. Tanto Induni como Tichy dieron vida a muchísimos personajes extranjeros del cine español, aunque con mucha frecuencia sus voces eran dobladas. Un caso asimismo curioso es el de la actriz de origen checo Lida Baarová, amante de Joseph Goebbels, que terminó trabajando un tiempo en España<sup>342</sup>. Otros actores extranjeros llegados a España en esta época y que tuvieron prolíficas carreras en el cine español fueron el italiano Gustavo Re y el húngaro Barta Barri. Todos ellos son caras muy familiares en el cine español de las décadas de los 40 y de los 50 y dieron vida a bastantes de los personajes de nuestro corpus.

---

<sup>340</sup> Por ejemplo, Paola Barbara hizo el papel de Estrella, una mujer árabe, en *La nao capitana* (1947), y Adriano Rimoldi interpretó a John Brand, británico, en *Pacto de silencio* (1949).

<sup>341</sup> Pueden leerse más detalles sobre su biografía en “Gérard Tichy. El villano llegado del Tercer Reich”, en el blog *Lady Filstrup*, <http://goo.gl/eJLXjk>.

<sup>342</sup> Fue expulsada de Alemania debido a varios problemas provocados por su relación con Goebbels. En Checoslovaquia fue acusada de colaboracionista y condenada a muerte, pero un admirador suyo y agente teatral consiguió su libertad; con él formó un dúo de titiriteros y en uno de sus viajes se quedó en España un tiempo, durante el cual rodó varias películas.

## 6. COMPILACIÓN Y SELECCIÓN DEL CORPUS

Bucear en la historia del cine de ficción español hasta localizar un número significativo de películas españolas con personajes extranjeros fue una de nuestras primeras tareas. Ver toda la cinematografía conservada hubiese sido una tarea imposible de llevar a cabo, por lo que comenzamos localizando películas a través de cuatro tipos de fuentes:

- Historias del cine español: Benet (2012), Díez Puertas (2003), Gubern (2005), Herrera (2005) y Salvador (2009), donde localizamos muchas de nuestras películas.
- Obras temáticas centradas en algún aspecto concreto: Canals i Botines (2009), sobre la figura de la mujer fatal; sobre el cine colonial, Elena (2010), Fernández-Figares (2003) y Martín-Márquez (2008); sobre el cine policiaco, Medina (2000); sobre el cine centrado en el tema de la Guerra Civil, Crusells (2000) y Sánchez-Biosca (2006); sobre el cine anticomunista de los años 50, Heredero (1996); sobre el *star system* del cine franquista, Comas (2004); sobre la emigración en el cine, Hernández Borge y González Lopo (2009) y Santaolalla (2005); sobre el melodrama de la etapa franquista, Martín (2005); sobre el cine histórico, Alba y Rubio (2007) y Ferro (2008); sobre el tema de la Guerra de la Independencia en el cine, Maroto de las Heras (2007), entre otros.
- Los anuarios existentes sobre cinematografía española publicados por diversos organismos públicos durante la época que nos ocupa (Cinematografía Española Americana 1935, Cuevas Puente 1950 y 1956, Valle Fernández 1962) y los catálogos de cine español de Heinink y Vallejo (2009) y Hueso (1998).
- La obra digital *Enciclopedia del cine español* de Fernando Alesves, que incluye en la mayoría de los casos breves sinopsis sobre las obras.



Otro rastro importante que seguimos, a medida que íbamos recopilando referencias de películas, es el de los actores, tanto de actores extranjeros que trabajaban habitualmente en el cine español como de actores españoles que tuvieron cierta especialización en papeles de personajes extranjeros no hispanohablantes, sobre todo por sus características físicas<sup>343</sup>. Gracias a la base de datos *IMDb*, en la que se puede buscar la cinematografía completa de cada actor, localizamos otras películas en las que esos actores hacían también el papel de un personaje extranjero.

En cuanto a la búsqueda y selección previas a la compilación del corpus definitivo, partimos de una serie de criterios que nos llevaron a excluir de antemano bastantes películas:

- Excluimos la gran mayoría de las coproducciones, pues en ellas los temas y la elección de los actores (y muy probablemente la forma de representación del personaje) muchas veces están condicionados por la participación de capital de otros países, aunque hemos hecho algunas excepciones con películas en las que se ve claramente que el hecho de ser coproducción no influyó en este aspecto. Además de algún caso excepcional hemos incluido las coproducciones con países hispanoamericanos, así como las películas de tema, director y actores españoles que se rodaron en Alemania durante la Guerra Civil<sup>344</sup>.
- No incluimos las películas que tratan determinados periodos y paisajes históricos en los que la consideración de los personajes como hablantes nativos o no nativos del español hubiera podido generar dudas, tales como aquellas que retratan episodios relacionados con la colonización

---

<sup>343</sup> Como Juan Calvo, Juan Espantaleón, Mary Santpere y María Martín (Mary Martin).

<sup>344</sup> Las coproducciones incluidas son: *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939), que es coproducción francoespañola, pero en la que los actores son españoles; *La canción de Aixa* (Florián Rey, 1939), coproducción entre Alemania y España ambientada en Marruecos y protagonizada por actores españoles; *Bella, la salvaje* (Raúl Medina y Roberto Rey, 1953), coproducción hispanocubana rodada en parte en Guinea Ecuatorial y *El tren expreso* (León Klimovsky, 1955), coproducción hispanoargentina cuya trama discurre entre España y Francia.

española en América o con la dominación árabe en la Península Ibérica. De igual modo, se han dejado fuera del cómputo las películas que tratan temas bíblicos.

- Asimismo, preferimos excluir desde el principio las llamadas “versiones multilingües” y las películas de producción estadounidense rodadas en español a principios de los años 30 (§ 3.2), pues, por un lado, la intervención de directores, guionistas y técnicos estadounidenses podían añadir a la representación del personaje no hispanohablante elementos que no hubieran estado presentes en un contexto plenamente español, y, por otro, se trataba en muchos casos de guiones originalmente escritos para el público estadounidense.
- Hemos preferido dedicar este estudio a los largometrajes, dado que en ellos encontraríamos más muestras de habla de los personajes, lo que nos ha llevado a eliminar numerosos cortometrajes rodados en los años 30 y algunos medimetrajes. Por otra parte, gran parte del cine español está todavía catalogado de manera incompleta, de modo que de algunas películas nos falta el dato de la duración. En estos casos, las referencias halladas no han sido tenidas en cuenta en nuestros recuentos.
- En cuanto a los géneros, no hemos tenido en cuenta los documentales ni las películas infantiles y de animación.

En total, reunimos datos fiables sobre la existencia de 260 películas en cuya trama interviene algún personaje no hispanohablante<sup>345</sup>: 16 obras correspondientes al periodo 1929-1940, 119 del periodo 1941-1950 y 125 desde el año 1951 hasta 1960. Para confrontar estas cifras con el total de las producciones españolas de similares características de la misma época, cruzamos datos de tres fuentes: la base

---

<sup>345</sup> Con toda seguridad, existen o existieron más. Por ejemplo, no hemos incluido en este recuento películas total o parcialmente ambientadas en otros países si no teníamos constancia de la existencia de algún personaje extranjero.

de datos *IMDb*, la *Base de datos de películas calificadas* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, y la *Enciclopedia del cine español* de Fernando Alesves. En numerosos casos, además, cuando los datos de estas tres fuentes no concordaban, acudimos a la bibliografía especializada.

Estas indagaciones nos llevan a establecer los siguientes datos<sup>346</sup> de producción de largometrajes de ficción de producción española o coproducción con algún país hispanoamericano, con la excepción de los temas y géneros más arriba mencionados: desde 1929 hasta 1940, 142 obras; desde 1941 hasta 1950, 379 películas; desde 1951 hasta 1960, 357, resultando un total de 878 largometrajes. La proporción de películas en las que aparece algún personaje que no es hablante nativo de español es la que muestra la siguiente tabla:

	Número total de producciones	Número de películas con personajes no hispanohablantes	Porcentaje de películas con personajes no hispanohablantes
<b>1929-1940</b>	142	16	11'26 %
<b>1941-1950</b>	379	119	31'39 %
<b>1951-1960</b>	357	125	35'01 %
<b>TOTAL</b>	878	260	29'61 %

*Gráfico 8: Largometrajes de ficción de producción española (o coproducción con países hispanoamericanos) (1929-1960): porcentajes de películas con personajes de países no hispanohablantes.*

Estos resultados no se corresponden en absoluto con nuestra intuición inicial. El número de personajes de países no hispanohablantes, especialmente en las décadas de los 40 y los 50, supera con mucho nuestras expectativas. Cabría suponer

<sup>346</sup> Datos que hemos de tomar como orientativos, dado que muchas películas se han perdido o no están catalogadas.

que, en una etapa histórica marcada por el aislamiento político y una ideología que incluía la xenofobia entre sus principios fundamentales, la presencia de personajes extranjeros sería mucho menor en el cine. Pero, como veremos, por una parte, el cine de esta época cumplió más que en ningún otro momento de la historia de nuestro país su función de fábrica de sueños, y por otra, sirvió como elemento ilustrativo de los males y peligros que acechaban más allá de los Pirineos. Además, se recurrió con profusión a ciertos pasajes de nuestra historia que tienen en común la presentación de situaciones en las que el país se ve amenazado por fuerzas extranjeras: la invasión napoleónica, la pérdida de Filipinas y la colaboración de las Brigadas Internacionales con el ejército republicano son algunos de ellos.

En cuanto a las películas anteriores al régimen franquista, el número de hablantes no nativos de español que intervienen en ellas parece notablemente inferior al de las décadas siguientes, aunque supone más del 10 % de la producción. En parte, esto podría explicarse porque los datos relativos a las películas de ese periodo están mucho más incompletos, lo que no nos ha permitido localizar muchas de ellas. Pero también podemos atribuirlo a los géneros que dominaron la industria cinematográfica de estos años: la comedia –con importante presencia de las adaptaciones literarias–, las películas musicales y las españoladas, que muchas veces se fundían en un solo género, y que se centraban en temáticas y asuntos nacionales<sup>347</sup>, como hemos comentado en la introducción a este apartado.

El siguiente paso en la compilación del corpus fue seleccionar, entre las 260 obras cinematográficas que cumplían todos los requisitos, aquellas en las que centraríamos nuestro estudio. En primer lugar, hay películas que nos vimos obligados a desechar por dos razones principales:

- La película está oficialmente desaparecida, aunque puede existir alguna copia que se desconozca<sup>348</sup>. Por distintos avatares de la historia, muchas

---

<sup>347</sup> Los grandes éxitos de la etapa republicana fueron *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), *Don Quintín el amargao* (Luis Marquina, 1935) y *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935), que reflejan a la perfección el tipo de cine predominante en esta década.

<sup>348</sup> Como *Vidas confusas* (Jerónimo Mihura, 1949) o *Afan-Evu (El bosque maldito)* (José Neches, 1945).

de las películas de nuestra cinematografía de la época que estudiamos se encuentran en esta situación.

- La banda sonora de algunas películas de la época que nos ocupa ha sido sustituida por una nueva banda sonora grabada años después<sup>349</sup>. Las películas en las que ocurre esto también fueron desechadas, dado que es posible que haya cambiado la representación original del habla de los personajes.

Por otra parte, que las películas hayan sobrevivido no significa que sea fácil acceder a ellas; así pues, en muchos casos tuvimos que decantarnos por aquellas a las que podíamos acceder a través de Internet o en las salas de visionado de la Filmoteca Española<sup>350</sup>.

Tras un periodo de más de dos años de localización de películas, a la hora de determinar el corpus exacto –que, por operatividad, no debía sobrepasar los mil personajes–, atendimos al criterio de la variedad de temas y géneros a la hora de elegir una obra u otra. Asimismo, procuramos que hubiera variedad en cuanto al número de personajes extranjeros y en cuanto a su importancia narrativa en la obra, es decir, seleccionamos tanto obras en las que todos los personajes son extranjeros como obras en las que solamente un personaje lo es, y tanto obras con protagonistas extranjeros como obras en las que los extranjeros cumplen papeles secundarios o menores, pues estos factores han sido importantes en la historia del cine a la hora de caracterizar lingüísticamente a los personajes. Por último, puesto que nuestro estudio se centra en la representación y no en la recepción de las películas, aparecen en el corpus tanto *best-sellers* de la época<sup>351</sup> como películas que nadie pudo ver en su momento<sup>352</sup>.

---

<sup>349</sup> Esto ocurrió, por ejemplo, con la película *Un hecho violento* (José María Forqué, 1958), cuyos personajes son todos estadounidenses.

<sup>350</sup> Además de alguna fortuita retransmisión televisiva, especialmente en el canal 8madridTV, dedicado casi en exclusiva al cine español y en el que se reponen muchas películas de los años 40 y 50.

<sup>351</sup> Por orden, serían estos: *¿Dónde vas, Alfonso XII?*, *El último cuplé*, *Tarde de toros*, *Pequeñeces*, *Molokai, la isla maldita* y *Agustina de Aragón* (Camporesi 1993: 127).

<sup>352</sup> Como *Carne de fieras* (Parte III, Introducción).

Finalmente, elegimos estudiar todas las obras del periodo 1929-1940 que pudimos localizar, en total 10, más 80 obras del periodo 1941-1950 y otras 80 del periodo 1951-1960. Una suma de 170 películas, con 1004 personajes extranjeros de países no hispanohablantes. Solamente hemos tenido en cuenta aquellos personajes cuya voz se oye claramente y se distingue de las del resto. En algunos casos, se trata de grupos de personajes que hablan en su lengua materna solapándose y sin que sea posible distinguir quién dice qué; hemos optado en estas ocasiones por considerar al grupo como un solo personaje de carácter colectivo.

Al final de nuestro trabajo incluimos diversos anexos con la información, tanto relativa a los temas de nuestra investigación como técnica, de todas las películas del corpus:

- Anexo 1: relación de películas por orden cronológico, con indicación de los idiomas hablados y escritos.
- Anexo 2: relación alfabética de las películas, con indicación de la ubicación de la acción, el número de personajes extranjeros no hispanohablantes y su país de origen.
- Anexo 3: corpus ordenado alfabéticamente por los apellidos de los directores, con indicación del nombre del director, año, título, empresa productora y guionista. En su caso, aparece también la obra de ficción (literaria o musical) en la que se basó la película.

## 7. ANÁLISIS DEL CORPUS

Para analizar el tema que nos interesa en nuestras 170 películas y sus 1004 personajes extranjeros no hispanohablantes, tenemos dos posibles centros de referencia, que son esos dos precisamente: las películas y los personajes. Ambas unidades nos proporcionan variables de estudio que son relevantes cuando se trata de estudiar la representación lingüística que nos ocupa: por un lado, los géneros y subgéneros, los temas que se tratan y los escenarios en que se desarrollan las escenas; por otro, las características de los personajes: su perfil, su función en la narración y los prototipos. Por ello, dedicamos los dos primeros apartados a describir cuáles son las tendencias más importantes dentro de nuestras películas (§ 7.1) y entre nuestros personajes (§ 7.2).

Una vez situados y descritos películas y personajes, pasaremos, teniendo en cuenta las categorías descubiertas en los primeros apartados, a analizar los dos aspectos principales en los que se manifiesta la representación lingüística de los personajes extranjeros no hispanohablantes: su uso de las lenguas extranjeras (§ 7.3) y su uso del español (§ 7.4).

El apartado final de este capítulo (§ 7.5) está dedicado a la relación entre las variables de tipo sociológico y cinematográfico de los personajes descritas en el segundo apartado y las variables lingüísticas descritas en los apartados tercero y cuarto, es decir, el uso de lenguas extranjeras y la interlengua.

En todo el capítulo, las películas se nombrarán únicamente por su título y el año de producción. Los nombres de los directores, junto con otros datos técnicos, pueden verse en el Anexo III.

## 7.1. Géneros, temas y escenarios

Para una adecuada contextualización de los personajes y su representación lingüística, es necesario conocer las tendencias del cine que los retrata. La existencia de los personajes extranjeros que dan lugar al heterolingüismo y la presencia de la interlengua no se da en el vacío: hay personajes prototípicos que tienen relación con los géneros, los temas y los escenarios en los que se ambientan las historias.

### 7.1.1. Los géneros y subgéneros

Si las agrupamos teniendo en cuenta únicamente su tono, las 170 películas que conforman nuestro corpus se subdividen en 12 películas de acción, 66 comedias y 91 dramas y melodramas<sup>353</sup>. Este dato por sí solo no nos explica mucho sobre la aparición de los personajes que queremos estudiar, pero sí podemos deducir que el personaje extranjero en el cine español no es, prioritariamente, un vehículo de humor.

Nos aporta más datos de interés una clasificación basada en subgéneros que tenga en cuenta los temas. En nuestro corpus hemos identificado subgéneros muy variados: hay películas anticomunistas, de aventuras, bélicas, biográficas, comedias de enredo, comedias costumbristas, películas coloniales, de espionaje, fantásticas, históricas, judiciales, criminales y policiacas, religiosas y de misioneros, románticas, sociales, de suspense e intriga, de tema taurino y relacionadas con el turismo. Muchas de ellas tienen un marcado carácter musical, como era moda en la época, pero no hemos incluido el musical como subgénero porque distorsionaría la visión temática<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> La frontera entre drama y melodrama es tan subjetiva en ocasiones que preferimos mantener estas obras agrupadas.

<sup>354</sup> Por ejemplo, es difícil afirmar que *Bienvenido, Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) sea una película musical desde un punto de vista temático, aunque es evidente que las canciones ocupan un lugar importante en la obra.



Muchas películas, no obstante, cabrían dentro de varios subgéneros. Por ejemplo, *El Litri y su sombra* (1960) es de tema taurino y es la biografía del famoso torero, y *El sótano* (1949) es un drama psicológico ambientado en una situación bélica. No siempre es fácil adscribir una película a uno u otro subgénero: así, algunas películas coloniales podrían considerarse cine bélico (véase el caso de *Los últimos de Filipinas*, 1945) y muchas comedias de enredo desarrollan tramas basadas en las relaciones de pareja, es decir, pueden considerarse también comedias románticas (por ejemplo, *Se le fue el novio*, 1945). Por ello, no nos detendremos en hacer una descripción de todas las obras y su posible categorización, lo que nos llevaría a disquisiciones poco relacionadas con nuestro objeto final de estudio, sino que veremos la importancia de cada subgénero respecto al total, incluyendo cada película en todos los subgéneros en que cabría clasificarla, para después detenernos en los subgéneros que más personajes aportan a nuestro corpus.

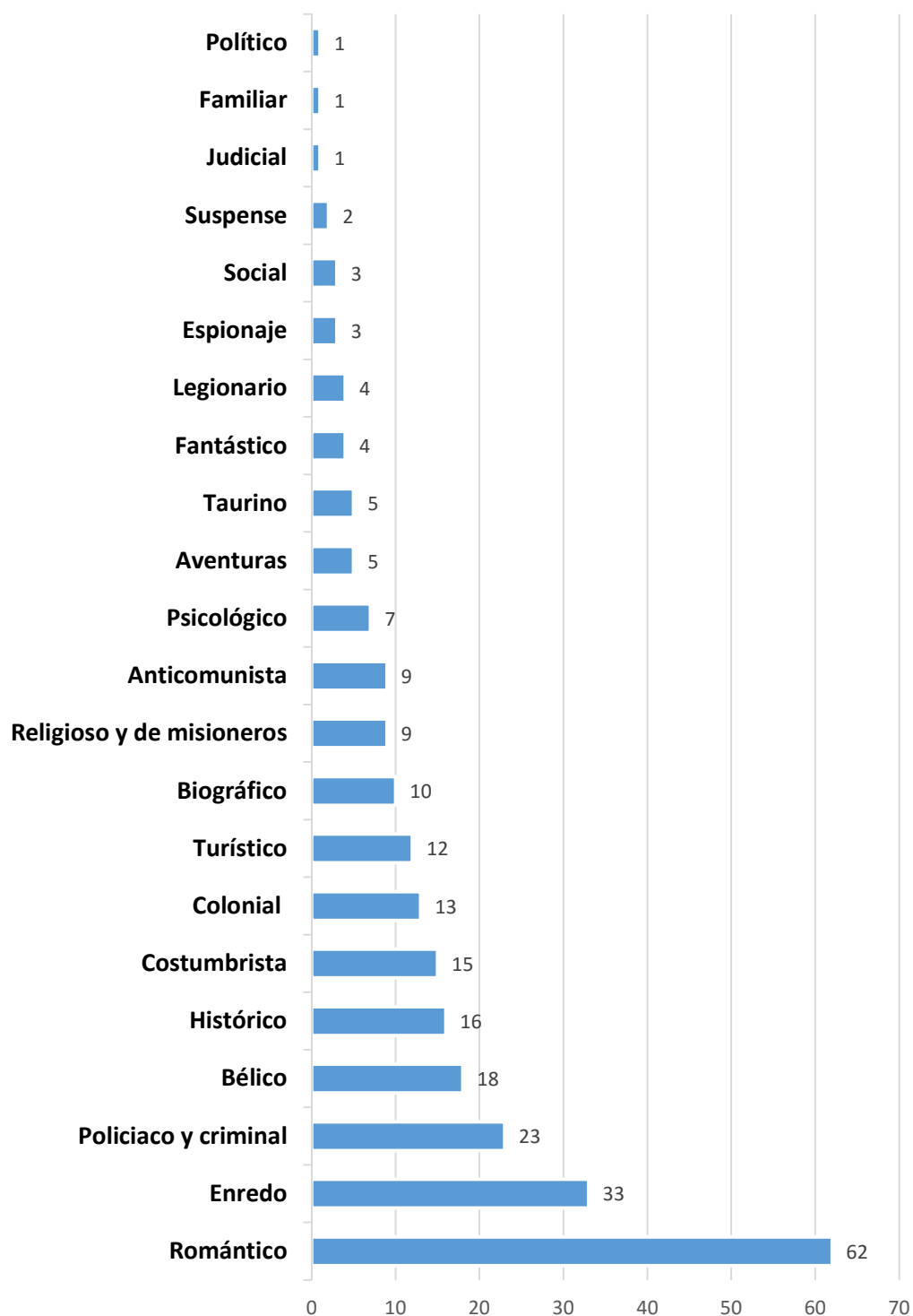
A continuación incluimos dos gráficos: el primero indica el número de películas de cada subgénero<sup>355</sup>; el segundo, el número de personajes de cada subgénero<sup>356</sup>.

---

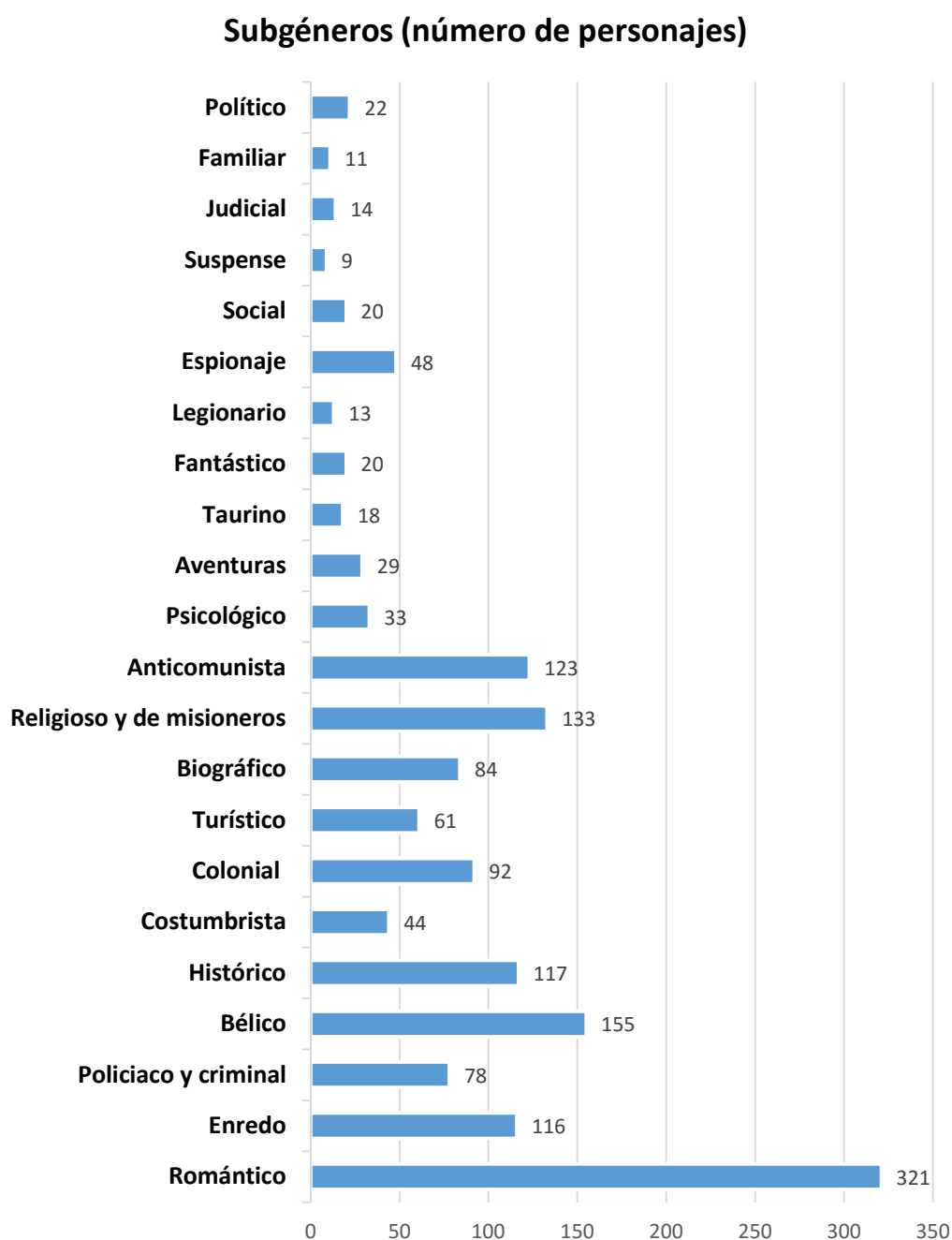
<sup>355</sup> Por las razones que hemos explicado, muchas películas se han contabilizado dos y hasta tres veces según los diferentes subgéneros en los que se pueden encuadrar.

<sup>356</sup> Igualmente, los datos de personajes de cada subgénero se han obtenido contabilizando los de algunas películas más de una vez, según los diferentes subgéneros en los que se pueden encuadrar.

### Subgéneros (número de películas)



*Gráfico 9: Películas del corpus de cine español (1929-1960): subgéneros.*



*Gráfico 10: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): número de personajes de cada subgénero.*

La variación más importante la vemos en las comedias de enredo, que son el segundo grupo en número de películas del corpus, pero que aportan menos personajes que otros subgéneros con menos películas; la trama de este tipo de comedias normalmente transcurre en España y el extranjero no hispanohablante tiene muchas veces una función menor (por ejemplo, numerosos personajes de estas comedias son músicos de salas de fiestas o turistas que frecuentan ambientes de lujo). En cambio, las películas religiosas, y especialmente las de misioneros, que son menos en número, en cuanto a número de personajes superan a las de enredo, y lo mismo ocurre con las anticomunistas<sup>357</sup>; se trata de obras que con frecuencia desarrollan su trama total o parcialmente en otros países, y a veces no participa en ellas ningún personaje español.

Por su parte, las películas centradas en la delincuencia, tanto criminales como policíacas, suponen una proporción importante del corpus, pero aportan menos personajes que otros muchos géneros, como el bélico, el histórico o el colonial. En la mayoría de las ocasiones, el personaje o los personajes extranjeros son delincuentes que actúan en España, en solitario o en pequeños grupos.

### **7.1.2. Los temas**

Los temas más repetidos en las películas españolas de esta época que incluyen personajes extranjeros no hispanohablantes son seis: las relaciones de pareja, las guerras, el peligro del comunismo, la religión, la delincuencia y el turismo.

#### **- Las relaciones de pareja**

Buena parte de las películas que tratan las relaciones amorosas entran también dentro de la categoría de comedias de enredo, que deben muchas de sus

---

<sup>357</sup> Varios títulos participan de ambos grupos: *La Señora de Fátima* (1951), *El canto del gallo* (1955) y *La legión del silencio* (1955).

características al género estadounidense llamado *screwball* ('comedia loca') que proliferó en ese país en la época de la Gran Depresión. Igual que en aquel momento cumplió su función de puro entretenimiento, también la tuvo en la España de la época que nos ocupa, especialmente en la inmediata posguerra. Sorprende encontrar en estas comedias de enredo amoroso, a principios de los años 40, tantos aristócratas, financieros, millonarios y ricos herederos españoles que estudian fuera de España y viajan por Europa, pero esta es una de las características de la *screwball* y también de las llamadas *comedias de teléfono blanco* italianas, que imitaban a las estadounidenses, mostrando la vida únicamente desde su lado amable, y retratando para ello mayoritariamente a las clases adineradas.

Estos adinerados personajes con frecuencia tienen contactos con personas de otros países durante sus viajes, o bien conocen a extranjeros de su misma clase social que viajan a España por motivos diversos: turismo, negocios, amistades, etc. Sin embargo, raramente encontramos parejas mixtas ni en las comedias ni en los dramas o melodramas románticos en los que aparecen personajes españoles y extranjeros. Aunque puede haber escarceos amorosos entre el personaje español y el extranjero, casi siempre esa relación se frustra en favor de la relación entre nacionales<sup>358</sup>.

El "pero" de la nacionalidad a la hora de tener una relación, o simplemente flirtear, está presente en muchas películas, especialmente en los dramas. Por ejemplo, en la película *El verdugo* (1947), durante un baile en casa del marqués de Leganés, la hija de este baila con Victor Marchand, y dos niños que están en la escalera viendo el baile tienen esta conversación:

NIÑA.- Tu hermana está bailando con un francés.

NIÑO.- ¡Es una afrancesada!

NIÑA.- ¿Pero verdad que sería guapo si no fuera francés?

---

<sup>358</sup> Esto ocurre en *Una chica de opereta* (1943), *Mi enemigo y yo* (1944) y *Un marido a precio fijo* (1942), entre otras. También en películas que no tienen como tema central el tema romántico, como *Los últimos de Filipinas* (1945). Hay excepciones, como *La calle sin sol* (1948) o *Angustia* (1947), pero en ambos casos, el protagonista masculino –que mantiene una relación con una mujer española– ha de sufrir el recelo de los nacionales, y, en el segundo caso, además, la aversión explícita de la tía de su mujer, que le dice: "No me gustan los extranjeros". En *Pacto de silencio* (1949), la relación de la española Isabel con el militar británico John Brand le trae a Isabel numerosos problemas de todo tipo, aunque al final parece que todo se arreglará.

En *El abanderado* (1943), el oficial Javier Torrealta le presenta a la marquesa de Montecastillo a su prometida, Renata Laroche, hija de española y francés<sup>359</sup>, y la marquesa le dice: “Te felicito, es deliciosa la pequeña. Pero lleva cuidado: no hay que fiarse mucho de esa mezcla de sangres”. También Velarde le dice, poniendo en duda su lealtad a causa de la nacionalidad de su prometida: “Cuando se tiene el corazón preso de una mujer por cuyas venas corre sangre francesa, está uno maniatado para el cumplimiento de sus más sagrados deberes”.

En los años 50, este fuerte componente xenófobo –que no existe en las películas de nuestro corpus anteriores a la Guerra Civil– se suaviza<sup>360</sup> y podemos encontrar actitudes más matizadas hacia las relaciones amorosas entre personas de distintos países. En las películas románticas de los años 50, sobre todo en las comedias, es bastante más fácil encontrar ejemplos de pareja mixta con final feliz, casi siempre de mujeres españolas con hombres extranjeros<sup>361</sup>. No obstante, las películas cuya trama se desarrolla durante la Guerra de la Independencia condenan al fracaso este tipo de relaciones, como veremos en este apartado al hablar de las películas de tema bélico.

En cuanto a la moral en las relaciones de pareja –como, por añadido, en las de familia–, el extranjero, y muy especialmente Francia<sup>362</sup>, simboliza la inmoralidad durante la etapa franquista, sobre todo en los años 40<sup>363</sup>. Es por ello habitual que, en

---

<sup>359</sup> Aunque hacia el final de la película se descubre que es completamente española, lo que, dentro de la lógica de la obra, justifica su heroísmo.

<sup>360</sup> Por una cierta apertura internacional y la importancia que empieza a cobrar el turismo francés.

<sup>361</sup> De española con estadounidense en *El duende de Jerez* (1953), *Sucedió en Sevilla* (1954), *Curra Veleta* (1955), *Un americano en Toledo* (1958) y *El amor empieza en sábado* (1959), con sueco en *Congreso en Sevilla* (1955), con alemán en *El fenómeno* (1956) y con holandés en *Secretaria para todo* (1958). Solo encontramos un caso de dos hombres españoles con mujeres extranjeras, en concreto francesas, en *Luna de verano* (1959).

<sup>362</sup> Exactamente igual que ocurre en el cine italiano de la época fascista (Gili 1989: 42).

<sup>363</sup> Veamos al menos un ejemplo: en *Heredero en apuros* (1956), Paco, el protagonista, ha llegado a España desde París, donde residía; está en la casa del notario de Sevilla que tiene el testamento de su tío y charla con la hija del notario.

PACO.- ¿Le gustaría salir esta noche conmigo? (...)

ELLA.- ¿Pero cómo se atreve?

PACO.- ¿He... he dicho algo malo?

ELLA.- ¿Usted se cree que está en París?

PACO.- No, yo no.

ELLA.- Pues se ha equivocado de población y de mujer.

PACO.- No ha comprendido mi intención. Yo...

ELLA.- Usted es un fresco.

las películas de corte romántico, aparezcan dos modelos de mujer contrapuestos: la mujer española, decente, recatada y generosa, frente a la *femme fatale* o la aventurera devorahombres o cazamaridos, que con frecuencia es un personaje extranjero<sup>364</sup>. Algunas actrices, extranjeras o no, se especializaron por su físico de aspecto extranjero en papeles de este tipo, como Lily Vicenti haciendo de la coqueta condesa francesa de *Un marido a precio fijo* (1942), de la devorahombres húngara Erika Weisner en *Una chica de opereta* (1943), de la cazamaridos francesa Gladys en *Mi enemigo y yo* (1944) o de la vividora francesa Ketty de *Oro y marfil* (1947). Este fotograma ilustra muy claramente este contraste entre la mujer española (a la derecha) y la extranjera (a la izquierda):



*Un marido a precio fijo, 1942*

---

<sup>364</sup> En *Carne de fieras* (1936) –la única película de tema romántico de nuestro corpus anterior a la época franquista–, por el contrario, la protagonista francesa, una artista que hace un número de baile prácticamente desnuda dentro de una jaula con un león, y que convive sin casarse con un compatriota, es más humana y tiene mejor corazón que Aurora, la mujer española del protagonista, que le engaña, se va de casa y empieza a actuar en un espectáculo de variedades, y además no se preocupa por un niño de la calle que Pablo ha recogido. Marlène y Pablo se enamoran, ella deja su arriesgada profesión, se casan y cuidan del niño en un clásico final feliz.

Esta mujer fatal nunca es la protagonista de la película sino un personaje secundario, y tanto por eso como para marcar el contraste entre ella y la mujer española, suele estar caracterizada lingüísticamente. Es un tipo de personaje que no desaparecerá en la década siguiente, aunque poco a poco irá siendo sustituida por la imponente y liberada turista nórdica del cine del desarrollismo (también contrapuesta a la decente esposa española)<sup>365</sup>.

#### - Las guerras

Como se vio en la parte II de este trabajo (§ 4.1.2) con muchos ejemplos del cine occidental, las guerras son escenarios cinematográficos propicios para el encuentro de nacionalidades y lenguas. Igual ocurre en el cine español de esta época.

Anteriormente a la etapa franquista, solamente hay una película que trate este tema en nuestro corpus: *Sierra de Teruel* (1939). Desde 1940 hasta 1960, en el cine español hubo una predilección por determinados temas históricos que volvían la mirada hacia un pasado supuestamente glorioso de España y exaltaban los valores tradicionales del país. De todos ellos, el que más nos atañe en este estudio es el repetido tema de la invasión napoleónica y la Guerra de la Independencia, por la cantidad de personajes extranjeros que, lógicamente, aparecen en las películas (en el corpus, un total de 64 personajes, la mayoría franceses).

Entre 1943 y 1959 se estrenan once películas de producción española<sup>366</sup> más dos coproducciones con Italia y Francia ambientadas en la época de la invasión napoleónica y con la Guerra de la Independencia como asunto o como trasfondo. Había un interés ideológico en el desarrollo de este tema:

---

<sup>365</sup> En nuestro corpus aún no se encuentra este tipo de personaje, pero sí aparecen ya algunas turistas de “moral relajada” como las que propondrá el cine posterior, como ocurre en *Un vaso de whisky* (1959).

<sup>366</sup> Son las siguientes, en orden cronológico: *El abanderado* (1943), *El verdugo* (1947), *El tambor del Bruch* (1948), *Aventuras de Juan Lucas* (1949), *Sangre en Castilla* (1950), *Agustina de Aragón* (1950), *Luna de sangre* (1950), *Lola la Piconera* (1951), *El mensaje* (1953), *Venta de Vargas* (1958) y *Carmen la de Ronda* (1959). Nueve de ellas están incluidas en el corpus.



(...) tal y como deseaba el Régimen, en su conjunto cumplieron con su función adoctrinadora. Sus referentes culturales heterogéneos y populares unidos a una puesta en escena solemne, donde primaba la lucha épica de toda una nación cohesionada contra un enemigo exterior muy superior y el enfrentamiento personal al pérfido enemigo interior, configuraron la esencia del imaginario común. Por encima de la lucha contra el francés, aquella Guerra representaba fielmente el trasunto de la España franquista (Martínez Álvarez 2014: 21).

Esta función se cumplió sobre todo hasta 1952; a partir de ahí, se abandonó el género puramente dramático para hacer melodramas histórico-folclóricos centrados sobre todo en el lucimiento de las artistas del *star system* español de la época, como Lola Flores y Sara Montiel (Martínez Álvarez 2014: 26).

Hasta 1950, la imagen que se da de los franceses es atroz: borrachos, violadores y asesinos crueles<sup>367</sup>. *Lola la Piconera* es la película que marca un punto de inflexión:

Como curiosa novedad, *Lola la Piconera* da a los franceses un tratamiento diferente (...). El protagonista masculino es un capitán francés que, a pesar de estar enamorado de la tonadillera gaditana, antepone siempre su fidelidad a Francia sobre su interés personal (...) Su forma de actuar es de una perfecta caballerosidad. El retrato del propio mariscal Victor es respetuoso, muy comprensivo con los españoles y sobre todo con la propia Lola. El resto de los soldados franceses que figuran carecen de rasgos crueles o malvados. Es evidente que a comienzos de los cincuenta la apertura internacional aconsejaba atenuar la xenofobia con el país vecino, sobre todo cuando el turismo era una pieza económica que empezaba a pesar en la balanza de pagos española (Maroto de las Heras 2007: 155).

En una escena de esta película, Lola y el francés Gustavo Lefebvre se encuentran con una caravana de gitanos que van cantando:

GUSTAVO.- La canción está como hecha para nosotros.

LOLA.- Gitanos, por el mundo adelante, como estrellas errantes, a la buena de Dios.

GUSTAVO.- Parece que cantan lo que yo he deseado siempre. Su patria es la tierra donde acampan cada noche. No son franceses ni españoles. Y cuando dos gitanos se quieren...

LOLA.- ¡Se quieren y ná más! Eso es verdad. También yo les envidio un poquillo.

---

<sup>367</sup> Muy similar a la que ofrecía el teatro patriótico de principios del siglo XIX (§ 1.2).

GUSTAVO.-¿De veras, Lola? ¿Tú también has soñado con un mundo sin odios, sin guerras, sin fronteras, donde todo lo que nos separa hubiera quedado atrás?

LOLA.- ¿Y quién no ha soñado con esas cosas bonitas?

Pero estos amores no llegarán a buen puerto: Lola será fusilada por los franceses, como mueren también Carmen, la de Ronda, y su enamorado José, sargento francés<sup>368</sup> (*Carmen la de Ronda*, 1959). Las dos mujeres y José parecen ser castigados por su traición sentimental. El amor se comprende, pero no se acepta<sup>369</sup>.

Como veremos más adelante, muchos de los personajes franceses son caracterizados lingüísticamente, como lo son en ocasiones otros personajes que escapan de nuestro estudio y que guardan relación con este tema: los abominables afrancesados<sup>370</sup>.

#### - La religión:

Como tema central, la religión católica es objeto de un número considerable de películas posteriores a la Guerra Civil: en nuestro corpus se incluyen algunas, que son *Balarrasa* (1950), *La Señora de Fátima* (1951), *El canto del gallo* (1955) y *La legión del silencio* (1955)<sup>371</sup>.

Pero quizá lo más característico del periodo es el subgénero llamado “cine de misioneros”, que continuará en los años 60<sup>372</sup>. Algunas de estas películas están

---

<sup>368</sup> Pero hijo de padre francés y madre española, como ocurre con muchos de estos personajes franceses de los que se enamoran los españoles: tienen ascendencia española, admiran España o han pasado largos años en ella. Esto mismo ocurría en la obra teatral *La guerrilla*, de Azorín (§ 1.2).

<sup>369</sup> El motivo del enamoramiento del oficial francés y la mujer española aparecía ya en la literatura sobre el tema anterior a estas películas (§ 1.2).

<sup>370</sup> Nos referimos a personajes ridículos y amanerados como Frasquito, de *Pequeñeces* (1950) o el tío Willy de *La Lola se va a los puertos* (1947). A este último le dice la protagonista:

LOLA.- ¡Pero qué gracioso es usted, don Guillermo! No entiendo ná de esa lengua que se trae pero tiene gracia, ¿verdad, don Diego?

DON DIEGO.- Sí.

DON GUILLERMO.- ¡Es francés!

LOLA.- ¿Y por qué no habla usted en cristiano? ¡Deje usted esas galimatías pa los mosiús que van a visitar la Girarda! Pero usted que ha abierto los ojos bajo el sol nuestro de cada día...

<sup>371</sup> Las tres últimas películas unen dos temas: la religión y el anticomunismo.

<sup>372</sup> Aunque la película *Balarrasa* narra la vida de un hombre que termina convertido en misionero, no retrata la vida de las misiones, sino que se centra más en la evolución espiritual del protagonista, por lo que no la incluimos en el subgénero.

ambientadas en las colonias y excolonias españolas –Guinea Ecuatorial, se mencione o no en la obra, y Filipinas-, por lo que se impregnan también de un sentido político: *El obstáculo* (1945)<sup>373</sup>, *Misión blanca* (1946), *¡Aquellas palabras!* (1949), *A dos grados del Ecuador* (1950)<sup>374</sup>, *Cristo negro* (1963) y *Piedra de toque* (1963)<sup>375</sup>. En estas películas, la religión representa la labor civilizadora de España en sus colonias, frente a la ambición y corrupción de otras naciones occidentales, cuya colonización –e incluso evangelización– tiene como fin único la explotación económica.

Pero este subgénero también “muestra la abnegación de nuestros religiosos y enfatiza una labor misionera universal, ajena ya a las concretas exigencias de los proyectos coloniales” (Elena 2010: 182), narrando las historias de los misioneros españoles en otros lugares del mundo, como India o Indochina, en *La mies es mucha* (1949), *Sor Intrépida* (1952) y *Una cruz en el infierno* (1957, coproducción con Alemania), así como las de misioneros de otros países, como *Molokai, la isla maldita* (1959)<sup>376</sup>.

Aunque solamente incluimos seis películas de este subgénero en el corpus, el número de personajes extranjeros, incluyendo colonizados y colonizadores, es de 85. Los colonizadores o invasores de otras naciones son generalmente personajes negativos y crueles, mientras que la visión de los nativos evangelizados no es uniforme, y va desde el primitivismo ingenuo al colaboracionismo con los explotadores extranjeros y la crueldad, a veces dentro de la misma película. En cuanto a su caracterización lingüística, encontramos también muchas variaciones de una película a otra, pero en general las lenguas –bien mediante la presencia de una LE, bien mediante la interlengua– son usadas para contrastar diferentes grupos de personajes: así, podemos encontrar que los colonizados son marcados lingüísticamente frente a los colonizadores y misioneros, o que solamente un grupo

---

<sup>373</sup> Película de la que no se conserva ninguna copia (Elena 2010: 171).

<sup>374</sup> En esta película, el tema misionero es importante pero no constituye el objetivo central de la trama.

<sup>375</sup> De ellas, *Misión blanca*, *¡Aquellas palabras!* y *A dos grados del Ecuador* son las que están incluidas en nuestro corpus.

<sup>376</sup> *Molokai, la isla maldita* narra la labor misionera del misionero belga Damian de Veuster, que dedicó su vida a los leprosos confinados en una isla del archipiélago de Hawai. Esta película está incluida en el corpus, junto con *La mies es mucha* y *Sor Intrépida*.

de extranjeros invasores son marcados lingüísticamente frente a colonizados y misioneros, que no lo son (§ 7.5.4).

- **Las colonias:**

Como explican Shohat y Stam (2002: 115-117), el imperialismo tuvo su momento de apogeo a principios del siglo XX, de manera que coincidió con los comienzos del cine, y además los países que más cine producían en esas fechas (Alemania, Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña) eran los principales países imperialistas. El cine, como medio de masas que narraba historias, era una manera idónea de transmitir las narrativas de los imperios, y en buena medida contribuyó al entusiasmo por el proyecto imperial de algunas naciones, igual que lo hicieron otras manifestaciones de la cultura popular. En los años 40 se extiende una visión positiva del colonialismo a través de películas en las que este se justifica como una lucha contra el salvajismo o incluso contra el fascismo.

El cine colonial español de ficción se enmarca dentro de las tendencias generales de este cine creado por las grandes potencias colonizadoras y comparte la mayor parte de sus características: visión exótica, protagonismo del colonizador y subordinación del colonizado –que suele tener papeles secundarios o menores–, cuando no invisibilización<sup>377</sup>, e infantilización y erotización del “indígena”. Sin

---

<sup>377</sup> Hay varias películas españolas cuya trama se ubica en Marruecos que no se incluyeron en el corpus porque los personajes marroquíes son figuras fugaces convenientemente ataviadas con traje típico pero nunca hablan. Así ocurre, por ejemplo, en *Alhucemas* (1948) y en *Ahí va otro recluta* (1960), que presentan escenas de batallas entre españoles y marroquíes, y en *Póker de ases* (1948), una película de exaltación de la Legión con bastantes escenas en las calles y cafés de Tánger en los que se ve, pero no se oye, a muchos marroquíes. En esta última película, incluso, cuando unos legionarios españoles se encuentran en un blocao que es atacado por una *harka*, los soldados marroquíes aparecen solamente como sombras. Otro ejemplo claro es la película *¡A mí la Legión!* (1942), en la que no habla ni un solo personaje marroquí, y que incluimos en el corpus por el protagonismo de un legionario extranjero. Marc Ferro (2008: 116-118) señala cómo en el cine colonial francés ambientado en Argelia y Marruecos apenas se ve a los árabes, aunque la *kasbah* o el Rif están presentes, y, cuando algún marroquí tiene un papel en la trama, es interpretado por un actor europeo; en cambio, en el cine colonial británico y estadounidense, aunque los protagonistas son los colonizadores, los colonizados están más presentes. Elena (2010: 124) señala la película *Legión de héroes* (1942) como una excepción: “Atípica en múltiples sentidos, (...) presenta algunos enfrentamientos en el desierto, en el que se producen víctimas mortales –que la cámara recoge– entre los atacantes marroquíes. La figura del soldado que va llevando la cuenta de los moros muertos, exclamando rutinariamente “¡Uno más!”, carece de cualquier parangón en el resto de la filmografía española de la época”.

embargo, tiene características propias: una de ellas es la utilización de la religión como excusa para la colonización de la que hemos hablado en el anterior apartado; la otra, en el caso concreto del cine sobre Marruecos, la necesidad, tras la Guerra Civil, de rehabilitar la negativa imagen de los marroquíes, extendida por España desde siglos atrás (§ 1.1):

Bajo el franquismo, la retórica de la “hermandad hispano-marroquí” se investirá necesariamente de nuevos atributos para convertirse en una auténtica “operación ideológica de “rehabilitación del moro” en el imaginario hispano”. La tarea no era fácil, visto que los moros no gozaban precisamente de una buena imagen tras las prolongadas campañas del Rif y los fragores propagandísticos de la guerra civil: nacionales y republicanos habían terminado por compartir los más negativos estereotipos (fanatismo, crueldad, aberrante hipersexualidad...) (...) La retórica oficialista insistirá hasta la saciedad en el rechazo del modelo colonial galo, un modelo de dominación política y explotación económica, reivindicando en cambio para sí un deber histórico y una misión puramente espiritual (Elena 2010: 118-119).

Las películas de nuestro corpus que pueden considerarse coloniales (incluyendo las de género misionero) se ubican total o parcialmente en Marruecos<sup>378</sup>, en Guinea Ecuatorial<sup>379</sup> y en Filipinas<sup>380</sup>. El número de personajes extranjeros, colonizados o colonizadores, que aportan al corpus es, en total, 93, pero la proporción de personajes es mucho mayor en las películas ambientadas en Guinea que en el resto.

Dentro de este género colonial se encuadra el llamado *subgénero legionario*, una serie de películas que tienen como objetivo primordial la exaltación de la Legión<sup>381</sup>. Generalmente ambientadas en Marruecos, tienen como protagonistas a los legionarios, entre los cuales también hay algunos personajes extranjeros.

La visión exótica del mundo colonizado se manifiesta básicamente en la presentación de ambientes y personas, así como en el uso de la música y el baile.

---

<sup>378</sup> *La canción de Aixa* (1939), *¡Harka!* (1941), *¡A mí la legión!* (1942), *Legión de héroes* (1942), *Tarjeta de visita* (1944), *Cuatro mujeres* (1947), *Doce horas de vida* (1948), *Truhanes de honor* (1950) y *La corona negra* (1951).

<sup>379</sup> *Misión blanca* (1946), *A dos grados del Ecuador* (1950) y *Bella, la salvaje* (1953). Esta última, aunque no es propiamente una película colonial, comparte rasgos con ese tipo de cine.

<sup>380</sup> *Los últimos de Filipinas* (1945) y *¡Aquellas palabras!* (1949).

<sup>381</sup> *¡Harka!* (1941), *Legión de héroes* (1942), *¡A mí la Legión!* (1942) y *Truhanes de honor* (1950) son las películas del corpus que formarían parte de este grupo.

Muchas de estas películas, especialmente las ambientadas en Marruecos, muestran abundantes escenas callejeras con personajes vestidos a la usanza del país y con un fondo de música típica. La música y el baile son también motivos presentes en las numerosas escenas ambientadas en los cafés de Marruecos, en lugares para espectáculos o en fiestas<sup>382</sup>. Asimismo, los cánticos en lengua nativa son constantes en películas ambientadas en Guinea, como *A dos grados del Ecuador* (1950).

Algunas de estas escenas de baile muestran otra de las características del cine colonial: la erotización del *otro* colonizado. Así, en *Bella, la salvaje* (1953), un grupo de mujeres africanas bailan con el torso desnudo y la cámara se regodea en tomas largas y directas del movimiento de sus pechos, algo que hubiera sido impensable con mujeres españolas<sup>383</sup>. Por su parte, en una escena en la que Aixa, la protagonista de *La canción de Aixa* (1939), se va a bañar, la cámara toma de cerca su cuerpo, tapado únicamente por un fino velo que deja ver con toda nitidez su pecho y su silueta. El peligro de la hipersexualidad de los africanos, y en especial del atractivo de las mujeres para los blancos, se subraya en *Misión blanca* (1946), cuando el narrador de la historia, el padre Urcola, advierte al nuevo misionero: “Uno de los peligros de Guinea, que no incluyen los tratadistas, es el peligro sexual. La lejanía de los centros de cultura, la escasez de mujeres blancas da un mayor atractivo a la raza negra. Lentamente se van borrando los prejuicios del hombre blanco y cuando cae durante un tiempo en los brazos del ébano es muy difícil librarle de él (...) Cuando lleve algún

---

<sup>382</sup> Incluidas las danzas orientales ejecutadas por bellas mujeres, como en *Legión de héroes* (1942), *Tarjeta de visita* (1944) y *Sin uniforme* (1948).

<sup>383</sup> Estas prácticas son paralelas a las de otros cines occidentales: “El estudio del *otro* hipersexualizado en el discurso científico era equiparable a la exhibición cinematográfica de los extraños como un espectáculo. Las producciones de Hollywood estaban llenas de imágenes “exóticas” de cuerpos indígenas en movimiento (...) como muestras de la hipocresía en lo que se refiere al erotismo, el Código de Producción de Directores y Productores de Películas norteamericano, 1930-1934, que censuró el bikini de Jane en una de las últimas películas de *Tarzán*, permitía que saliera en el fondo una mujer africana desnuda (...) La representación de rituales bailados en películas como *The Dance of Fatima* (1903), *El Caíd* (*The Sheik*, 1921), *Ave del paraíso* (*Bird of Paradise*, 1932) y *Bosambo* (*Sanders of the River*, 1935) mostraban carnes foráneas para dar una vaga idea de los placeres que los hombres más hombres podían encontrar en la exploración. El aura de “cientifismo” y “autenticidad” intentaba disimular que las películas etnográficas se centraban directamente en el rebote de los pechos de mujeres brincando” (Shohat y Stam 2002: 125). Hay asimismo un componente de animalización de la persona de raza negra refrendado por los numerosos estudios pseudocientíficos del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

tiempo aquí se dará cuenta del cambio que se opera en los hombres dominados por el ébano”.

El rasgo de la infantilización de los personajes colonizados aparece sobre todo en las películas ambientadas en Guinea Ecuatorial. La consideración del negro como persona de baja capacidad mental que se percibe en la cultura popular fue avalada por diversos estudios pseudocientíficos de la época y justificaba por sí misma el tutelaje del país colonizador (Elena 2010: 169). Esta visión primitivista e infantilizante se acentúa mediante el uso de una interlengua falsa (habla de monstruos, § 2.2.2) y de la reducción lingüística de los españoles al dirigirse a los nativos (habla para monstruos, § 2.2.2). Por ejemplo, en *A dos grados del Ecuador* (1950), cuando un empresario maderero y un cura se encuentran en la selva a un guerrero guineano, para ganarse su amistad le ofrecen chocolate diciéndole: “Españoles amigos. Españoles traemos regalos para morenos”, “Bueno, chocolate bueno”. La ingenuidad de los nativos se manifiesta también en películas misioneras que no se ambientan en colonias españolas: por ejemplo, en *La mies es mucha* (1949), los indios van a la iglesia anglicana o a la católica dependiendo de la diversión que les ofrezcan; en una escena rayana con el ridículo, se ve cómo los nativos que están en la iglesia anglicana, cuando empieza a sonar música flamenca en la iglesia del misionero español, salen corriendo hacia allá.

#### - El peligro del comunismo

Este tema es central en una serie de películas ambientadas en su mayoría, total o parcialmente, en países con un régimen comunista, en las que las tramas muestran, sobre todo, la amenaza de la infiltración comunista en España, la falta de libertad y la persecución religiosa. La primera película de este género típico de los años 40 y sobre todo de los 50, es, según Heredero (1996: 87-89), *Boda en el infierno* (1942), incluida en nuestro corpus. Este mismo autor señala que, hasta 1954, las películas de este ciclo respondían a uno de estos dos esquemas: uno centrífugo, basado en la huida del terror rojo por parte de algún personaje –como es el caso de

*Boda en el infierno* (1942) y *Los ases buscan la paz* (1954)–, y otro centrípeto, que retrata la infiltración de los comunistas extranjeros en España, como en *Murió hace quince años* (1954). A partir de 1955, la representación se traslada mayoritariamente al interior de los países comunistas, aunque la ubicación exacta se difumina intencionadamente en muchas ocasiones<sup>384</sup>. Pero también de ese año es *Suspense en comunismo*, que trata el tema humorísticamente, y que, a través de la historia de dos españoles que viven en Francia, asisten allí a clases de comunismo y son enviados a España para sabotear las centrales eléctricas, pretende mostrar el avance del país desde la Guerra Civil, y lo hace precisamente narrando el asombro de los estudiantes de comunismo cuando vuelven a su país.

La película que cierra este ciclo es *Rapsodia de sangre* (1957), que retrata la invasión de Hungría por los tanques soviéticos en 1956 y recibió fuerte apoyo logístico y financiero de diferentes instituciones españolas (Heredero 1996: 94).

En total, hemos incluido en el corpus nueve películas de temática anticomunista, si bien tres de ellas están centradas en los conflictos provocados por la persecución de la religión<sup>385</sup>. El número de personajes total, 123, es bastante elevado, dado que la acción de algunas de ellas transcurre totalmente en otros países. La representación lingüística de estos personajes no es uniforme y varía

---

<sup>384</sup> Por ejemplo, en *La legión del silencio* (1955), ambientada en Checoslovaquia, hay que estar muy atento a todas las señales verbales y escritas para ubicar la trama: se nombra Praga un par de veces y se dice que el pueblo en el que se desarrolla la acción está cerca de la frontera con Austria, pero aparecen carteles con palabras en húngaro (*gyozelem*, ‘ganar’) o con palabras inventadas (*smrtzradcum*), otras vagamente eslavas (*kholkoz*, ‘coljós’) y otras en checo (*stanice*, ‘estación’). Los nombres de los personajes, por otro lado, remiten a diversos países centroeuropeos. Uno de los motivos por los que se adoptaban estas precauciones está relacionado con la proyección de las películas en el extranjero: en el mismo año, 1955, la película *El canto del gallo*, sobre la persecución de los católicos en Hungría, fue vetada en el Festival de Cine de Venecia el día anterior a su proyección porque podía resultar ofensiva para la dignidad nacional de Hungría, lo que provocó la retirada de España del festival; la película está ambientada inequívocamente en Hungría: aunque los nombres de los protagonistas parecen alemanes, hay numerosos carteles en húngaro y se oyen un par de breves diálogos en húngaro, y aunque el público pudiera no identificar esta lengua, hay una pista clara en un fotograma que muestra un periódico llamado *Hungaria*. A pesar de las protestas de las autoridades españolas alegando que no se decía el nombre de ningún país y que, además, Hungría no participaba en el festival, las presiones de Rusia, que sí lo hizo, determinaron que la película no fuera proyectada (ABC, 4 de septiembre de 1955).

<sup>385</sup> *Boda en el infierno* (1942), *Murió hace quince años* (1954), *Los ases buscan la paz* (1954), *Suspense en comunismo* (1955), *Embajadores en el infierno* (1956) y *Rapsodia de sangre* (1957), más las tres películas de tema religioso: *La señora de Fátima* (1951), *El canto del gallo* (1955) y *La legión del silencio* (1955).



mucho dependiendo de la ubicación de la acción y de la importancia narrativa de los personajes.

Estas obras están pobladas de malvados personajes rusos o prorrusos, crueles dirigentes comunistas y agentes secretos polacos, checos y húngaros, y católicos checos y húngaros bondadosos y perseguidos. Una vez cerrado este ciclo, la aparición de personajes de la Europa del Este es muy esporádica en el cine español hasta finales de los años 90.

#### - **La delincuencia**

Medina (2000: 151-152), en su estudio sobre el cine negro y policiaco de los años 50, señala cómo muchos villanos de nuestro cine fueron interpretados por actores extranjeros, de manera que no se dañara la imagen de algunos actores nacionales. Actores afincados en España como el húngaro Barta Barri, el alemán Gérard Tichy y el italiano Luis Induni (Parte III, Introducción) representaron con frecuencia estos papeles de villanos. Pero lo que nos interesa en este trabajo no es tanto la nacionalidad del actor sino la del personaje, y lo cierto es que en el cine español con demasiada frecuencia los delincuentes son extranjeros o, si son españoles, con frecuencia actúan instigados o captados por extranjeros. Este tipo de personajes, si bien abundan más en las películas de tema criminal y policiaco, aparece en todo tipo de tramas, desde comedias románticas a melodramas.

Este fenómeno no es privativo del cine español ni de esta época. Bleichenbacher (2008b) señala la delincuencia y el terrorismo como una de las razones fundamentales para la aparición de personajes extranjeros. Asimismo, en el cine español que sigue a la época de la que nos ocupamos probablemente se ha intensificado. En el reportaje de TVE *Inmigrantes a escena*<sup>386</sup>, el actor argelino Hamid Krim, que trabaja en España, declaraba: “Yo he pasado muchos rodajes corriendo y

---

<sup>386</sup> Del programa *Babel*. Emitido en 2010. Disponible en [www.rtve.es](http://www.rtve.es) (consultado el 13/03/2011).

la policía detrás, o haciéndome explotar o... esas cosas” y “haces siempre lo mismo: si no eres terrorista eres un ladrón”.

En las películas de nuestro corpus encontramos delincuentes extranjeros de todo tipo: ladrones<sup>387</sup>, estafadores<sup>388</sup>, falsificadores<sup>389</sup>, traficantes de droga<sup>390</sup>, traficantes de esclavos<sup>391</sup>, contrabandistas<sup>392</sup>, traficantes de joyas<sup>393</sup>, atracadores<sup>394</sup> y asesinos<sup>395</sup>. El porcentaje de personajes extranjeros que aportan estas películas no es tan alto, porque la mayor parte de ellas se ambientan en España, y los delincuentes trabajan solos o en pequeños grupos por lo general. En cuanto a sus nacionalidades, predominan los delincuentes de la Europa occidental, en especial Francia y Gran Bretaña, naciones con las que España, especialmente en los años 40, no mantenía buenas relaciones.

Por otro lado, es relativamente frecuente que se marque el hecho de que el personaje es extranjero, por medios directos o indirectos, pero no se especifique su nacionalidad<sup>396</sup>. Se trata probablemente de una estrategia de evitación de posibles conflictos diplomáticos (parte III, Introducción).

---

<sup>387</sup> La Arlette de *Misterio en la marisma* (1943), el británico Bell Fermer de *El fugitivo de Amberes* (1954), los ladrones francés y brasileño de *Veraneo en España* (1955), etc.

<sup>388</sup> Los franceses Adolfo Barona y Josephine Barona de *Rosas de otoño* (1943).

<sup>389</sup> Los italianos Marinetti y Neri de *Hombres sin honor* (1944), los dos austriacos que falsifican monedas en *Relato policiaco* (1954), etc.

<sup>390</sup> La mujer francesa de *Domingo de Carnaval* (1945).

<sup>391</sup> El británico McHill de *A dos grados del Ecuador* (1950)

<sup>392</sup> El francés Herval de *A dos grados del Ecuador* (1950), el personaje estadounidense de *Balarrasa* (1950), el francés Jacques Ferran de *Relato policiaco* (1954)

<sup>393</sup> El belga Alex de *El fugitivo de Amberes* (1954) y sus cómplices.

<sup>394</sup> El jefe de la banda de atracadores de *Los agentes del quinto grupo* (1955), un personaje francés.

<sup>395</sup> El judío marroquí Isaac Levi de *¡A mí la Legión!* (1942), que mata al prestamista Samuel porque no le puede pagar una deuda, o el refugiado Jorge Sandor de *Angustia* (1947), cuya nacionalidad no se dice, pero es presumiblemente húngaro.

<sup>396</sup> Como ocurre con Zanders, el matón de *Balarrasa* (1950), del que solamente podemos deducir que es originario de un país occidental, o el violento Mario de *Brigada criminal* (1950), cuyo acento a veces nos parece un remedo del acento inglés y en otros momentos el típico acento ruso distorsionado que se suele usar en el cine.

## - El turismo

En estos años todavía son pocas las películas que tienen como tema central el turismo, aunque su número crecerá a finales de los 50; sin embargo, la figura del turista extranjero está presente en muchas de ellas, hasta un total de 40 personajes, que en la mayoría de los casos tienen una importancia narrativa muy baja. Muchos de ellos son personas que se alojan en hoteles y se cruzan en sus idas y venidas con los protagonistas, dando a la historia un aire más cosmopolita<sup>397</sup>, o bien que asisten a espectáculos típicos, como las corridas de toros<sup>398</sup>.

Los turistas que tienen más protagonismo son, hasta bien avanzados los años 50, objeto de comicidad o de engaños y en ocasiones son retratados como tontos de solemnidad. Los primeros turistas de nuestro corpus aparecen en *Martingala* (1940); se trata de un matrimonio de Nueva York que quiere adoptar un niño gitano –para que de mayor baile flamenco– y son objeto de un timo: les venden a un niño pintado para simular que es gitano. Otra película que tiene turistas extranjeros como protagonistas es la comedia *Veraneo en España* (1955), en la que Mr. Kerrigan, y posteriormente Mrs. Kerrigan, británicos, vienen a España a hacer turismo. Ambos son personajes cómicos, caracterizados de forma estereotípica en su aspecto y su vestimenta, que abundan en la mención de todos los estereotipos sobre España (él quiere sol, quiere aprender a decir piropos, quiere ir a las corridas; ella quiere aprender a bailar flamenco). En ambas películas, la lengua de los protagonistas es un español plagado de alternancias de código innecesarias y caracterizado por una interlengua no realista (§ 7.4.3).

Por otra parte, en los años 50 se empezó a tomar conciencia de la potencialidad del cine como reclamo para el turista. De hecho, podemos leer en los títulos de crédito de algunas películas de la época su función promocional. El Plan Nacional de Turismo de 1953 organizó la oferta turística atendiendo a los motivos de

---

<sup>397</sup> Como es el caso de las turistas estadounidenses de *Alta costura* (1954), del turista europeo de *El camino de Babel* (1944) o de los huéspedes de un hotel de lujo madrileño en *El guardián del paraíso* (1955).

<sup>398</sup> Como los cuatro turistas franceses de *Tarde de toros* (1956).

las visitas, y distinguía cuatro modalidades: el turismo histórico-artístico y folclórico (al que estaban dirigidas la mayoría de las propuestas turísticas de épocas anteriores), el turismo de descanso, el turismo deportivo y el turismo de negocios; todas estas modalidades, y alguna más –como el turismo de estudios, que aparece en *Luna de verano* (1959)– están reflejadas en películas de la época, aunque predomina la primera (Rey Reguillo 2013: 992). La trama de las películas no tiene por qué ser necesariamente un viaje de turismo, sino que la cámara capta los movimientos de un personaje extranjero –que puede ser turista, o estar en España por motivos personales, o estar trabajando o estudiando aquí– presentando imágenes propias de un cartel publicitario o mostrando las “peculiaridades culturales del país” que pueden crear el deseo de hacer turismo en España. Algunos ejemplos: los estudiantes de español de *Luna de verano* (1959) estudian en San Sebastián, de cuya bahía se ofrecen extensas y hermosas vistas, pero las dos estudiantes francesas, antes de llegar, han pasado por Pamplona y han visto los Sanfermines; en *Congreso en Sevilla* (1955), los congresistas extranjeros van a bodegas típicas y catan los vinos andaluces, asisten a espectáculos de flamenco y pasean en calesa por la Plaza de España; en *Historias de la feria* (1958) se promociona la Feria de Muestras de Barcelona, en la que transcurren las diferentes tramas románticas; en *Amor bajo cero* (1960), un grupo internacional de deportistas se pasea por la catedral, la ciudadela, Montjuïc, y termina en un estupendo hotel de montaña, protagonizando largas escenas sobre las pistas de esquí, con bonitas vistas de las montañas nevadas, sirviendo de promoción al turismo deportivo de invierno; *Un americano en Toledo* (1958) es una historia romántica que sirve como excusa para la promoción turística de Toledo, etc.

En cuanto a la representación lingüística, los turistas son frecuentemente caracterizados bien mediante el uso de su L1 bien mediante su interlengua en español (§ 7.5.3).

### 7.1.3. Los escenarios

De las 170 películas del corpus, 83 narran una historia que se desarrolla únicamente en España<sup>399</sup>; en otras 64, se desarrolla parcialmente en España y parcialmente en otro u otros países, y solamente en 23 la acción transcurre todo el tiempo en uno o más países extranjeros.

España es, como cabía esperar, el país más representado y aparece en 147 de las 170 películas; el segundo país es Francia, que está presente en 35 películas.

En cuanto a los 23 países extranjeros del último grupo, se trata sobre todo de países colonizados u objeto de misiones religiosas (Marruecos, Guinea, India) y de países que en aquellos años vivían bajo un régimen comunista.

Hay cuatro películas que se ambientan en países imaginarios, todas ellas de los años 40: *Muñequita* (1940), que se ambienta parcialmente en el reino de Randchany<sup>400</sup>; *¡A mí la Legión!* (1942), que traslada parte de la acción a Eslonia, de donde es natural uno de los legionarios; *Se le fue el novio* (1945), completamente desarrollada en Cromwalla; *La noche del sábado* (1950), que se ubica en Italia, Francia, Mónaco y el imaginario reino de Preslavia. Además, hay otras dos películas de los años 40 en las que aparecen personajes de países imaginarios (aunque la acción no transcurre en ellos): en *Huella de luz* (1942), Mike y Moke, dos delegados de la República Democrática de Turolandia; en *Mi fantástica esposa* (1943), el exrey de Furlalia.

Gubern (2002: 69) atribuye algunas de estas creaciones geográficas a la situación política. Es el caso de *Muñequita* (1940): “Al acabar la guerra no estaba demasiado claro cuál sería el régimen político español y muchos monárquicos, que

---

<sup>399</sup> Dos de ellas (*Abajo los hombres*, 1935 y *La nao capitana*, 1947) desarrollan parte de su trama en España y parte en un barco de bandera española.

<sup>400</sup> En esta película aparece, además, un personaje de otro país imaginario: Erick Noborog, príncipe de Neubert.

habían combatido junto a Franco, intentaban despejar su calculada ambigüedad. Pronto aparecieron así en la pantalla algunos idílicos paraísos monárquicos retratados con efluvios lubitschianos (...) en *Muñequita* (1940) la acción transcurría en un principado imaginario, vagamente centroeuropeo, y culminaba en la boda entre una princesa y un príncipe que prestaba sus servicios en la Armada española”. En otros casos, el tipo de sociedad que se presenta, y en especial lo que vemos, oímos o intuimos sobre las relaciones de poder, parecen remitir a países comunistas o, incluso, presentar una visión muy negativa de los países democráticos. En *Huella de luz* (1942), los delegados de la República Democrática de Turolandia son dos funcionarios enviados por su país para comprar ropa militar a empresarios españoles, lo que piensan hacer siempre que estos les paguen comisiones. Se nos dice literalmente que el presidente de ese país es un ladrón, y los dos delegados solamente buscan su interés. Casi al final de la película, les llega un telegrama que dice que ha habido un golpe de estado en Turolandia y ha cambiado el gobierno, lo que significa que se quedan sin trabajo y sin comisiones. A través de estos personajes, pues, se nos muestra la corrupción y la inestabilidad de otros países frente a la supuesta limpieza y estabilidad de España, porque si no, no tendría ningún sentido elegir a personajes extranjeros para este papel.

Por último, hay una película, *El sótano* (1949)<sup>401</sup>, que deliberadamente no se ubica en un país preciso, aunque muchos de los nombres y apellidos nos remiten a Gran Bretaña. Esta película muestra a un grupo de personas refugiadas en un sótano durante una guerra, cómo es la relación entre ellos y cuál es su evolución psicológica.

Tanta o más importancia que los países en los que se ubica la acción tienen lo que podemos llamar los **microescenarios**. Hay determinados escenarios que resultan idóneos para el encuentro de personas de diferentes países en el cine español de la época. Los siguientes son los más reiterados:

---

<sup>401</sup> En cuyo guion colaboró como asesor literario Camilo José Cela, que también participó como uno de los actores principales.

- **Las salas de fiestas, las salas de espectáculos y el circo:** muchas películas de diferentes géneros y temas ambientadas en España contienen escenas en este tipo de locales, desde el comienzo del cine sonoro hasta 1960. Con frecuencia, aparecen músicos, directores de orquesta, cantantes, magos, clientes, etc., extranjeros que proporcionan un aire cosmopolita al conjunto<sup>402</sup>. Los directores de los circos y de compañías de comediantes que hacen giras por España son con frecuencia franceses<sup>403</sup>. En el mundo de los titiriteros que deambulan por los pueblos de España, abundan los personajes italianos y húngaros<sup>404</sup>.
- **Los tablaos, tabernas, ventas, teatros, fiestas privadas, etc. con espectáculos de música española:** en este caso, son los extranjeros los espectadores, generalmente de espectáculos de flamenco, pero también de otras músicas típicas. El mundo de la música popular está ampliamente representado en la cinematografía española de la época. Encontramos estos escenarios en películas de muy variados géneros: comedias de tema turístico<sup>405</sup>, comedias, dramas y melodramas románticos<sup>406</sup>, dramas biográficos<sup>407</sup>, comedias de enredo<sup>408</sup>, dramas taurinos<sup>409</sup>, melodramas románticos ambientados en la Guerra de la Independencia<sup>410</sup>, dramas policiacos<sup>411</sup>, etc.

---

<sup>402</sup> Como los franceses Marlène y Marck, ella bailarina y él domador de leones (*Carne de fieras*, 1936); el cliente anglosajón y el músico italiano de *El bailarín y el trabajador* (1936); el violinista húngaro y el payaso italiano de *Schottis* (1942); el director de orquesta, francés o italiano, de *El camino de Babel* (1944); el mago italiano de *El rey de las finanzas* (1944); el cliente extranjero de una sala de fiestas en *Balarrasa* (1950); las bailarinas húngara y británica de *El marqués de Salamanca* (1948); las bailarinas francesas de *Curra Veleta* (1955); el mago italiano de *Las de Caín* (1958); la jinete de circo francesa de *¡Viva lo imposible!* (1958); el cliente estadounidense de un cabaret y la corista francesa que trabaja en él de *De espaldas a la puerta* (1959); los clientes estadounidenses de la sala de espectáculos de *El amor empieza en sábado* (1959); las turistas que frecuentan la sala de fiestas de *Un vaso de whisky* (1959).

<sup>403</sup> Pierre Brochard, en *El fantasma y doña Juanita* (1944); Dupont, en *La alegre caravana* (1953).

<sup>404</sup> Como ocurre en *El sol sale todos los días* (1956) y *Escucha mi canción* (1959).

<sup>405</sup> *Veraneo en España* (1955).

<sup>406</sup> *Ídolos* (1943), *La patria chica* (1943), *Misterio en la marisma* (1943), *Embrujo* (1947), *El duende de Jerez* (1953), *La alegre caravana* (1953), *Sucedió en Sevilla* (1954), *Congreso en Sevilla* (1955), *Curra Veleta* (1955), *El último cuplé* (1957), *Malagueña* (1957), *Maravilla* (1957), *Secretaria para todo* (1958).

<sup>407</sup> *El marqués de Salamanca* (1948).

<sup>408</sup> *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), *Los cuatro Robinsones* (1939), *Martingala* (1940), *Fantasia española* (1953).

<sup>409</sup> *El Litri y su sombra* (1960).

<sup>410</sup> *El abanderado* (1943), *Lola la Piconera* (1951), *Venta de Vargas* (1958), *Carmen la de Ronda* (1959).

<sup>411</sup> *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *Brigada criminal* (1950), *El fugitivo de Amberes* (1954).

- **Las plazas de toros:** hay en nuestro corpus varias películas cuyo tema central es el torero o cuyo protagonista es un torero<sup>412</sup>, pero además las plazas son un escenario habitual en las películas de todo tipo en las que aparecen personajes extranjeros<sup>413</sup>. Generalmente son espectadores de las corridas, pero en algunas de ellas aparecen escenas cómicas en las que el extranjero torea, como *Noche decisiva* (1944), *La fiesta sigue* (1948) y *Sucedió en Sevilla* (1954). El objeto de comicidad es, evidentemente, el extranjero, como *Mr. Morton*, un técnico estadounidense que ha venido a España por motivos de trabajo y que se ve empujado a torear:

DON FERNANDO.- ¿Y usted, se atrevería a torear? Son vaquillas sin importancia.

MORTON.- Oh, no, no, no, ese búfalo puede pincharme. (...)

DON FERNANDO.- Farol.

MORTON.- Yes, farol, en efecto. Chicuelina. Tierra matada, ¿eh? Yo he comprado en Sevilla libro con explicaciones fiesta nacional. De frente por detrás.

DON FERNANDO.- Yes, yes. (...)

JUAN ANTONIO.- Entonces, ¿se anima?

MORTON.- Oh, no, no, no, ser muy peligroso.

DON FERNANDO.- ¿Peligroso? No, hombre, no, no hay peligro. ¡Anímese, Morton, anímese! (...)

*(Finalmente, Morton se ve obligado a torear. Comienza bien, pero luego la vaquilla le da un revolcón. Consulta el libro todo el tiempo).*

JUAN ANTONIO.-¿Se ha hecho daño?

MORTON.- ¡Así ser imposible! ¡Aquí haber una errata de imprenta!

De todos modos, las corridas de toros fueron frecuentes en el cine español de la época en todo tipo de películas. Al comienzo de *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), esto se menciona irónicamente cuando aparecen dos cineastas que buscan un argumento para su película y uno de ellos dice: “Una película española sin toros ni es española ni es nada”.

<sup>412</sup> *Leyenda de feria* (1945), *La fiesta sigue* (1948), *Tarde de toros* (1956), *El Litri y su sombra* (1960).

<sup>413</sup> *Ídolos* (1943), *El rey de las finanzas* (1944), *El fugitivo de Amberes* (1954), *Veraneo en España* (1955), *Heredero en apuros* (1956), *El último cuplé* (1957), *El amor empieza en sábado* (1959).



- **Los aeropuertos:** el avión es en esta época uno de los iconos de la modernidad. Esa modernidad que faltaba en la vida cotidiana de la mayoría de los españoles está en cambio muy representada en el cine de la época. Encontramos escenas en aeropuertos y aviones, con la aparición de personajes extranjeros, en bastantes películas<sup>414</sup>, pero además un avión de pasajeros en vuelo es el escenario principal de dos películas del corpus: *Vuelo 971* (1953) y *La frontera del miedo* (1958). En muchas de estas películas hay una presencia oral de las lenguas extranjeras a través de la megafonía del aeropuerto. También las estaciones de tren y los trenes, aunque con menos frecuencia, son puntos de encuentro entre nacionales y extranjeros<sup>415</sup>.
- **Los hoteles:** llama la atención la abundancia de hoteles de lujo en los que se alojan los extranjeros que vienen a España –y muchas veces también los personajes españoles–, y también la cantidad de españoles que se pueden permitir el mismo lujo cuando viajan por otros países. El hotel es escenario fundamental de bastantes películas<sup>416</sup>, pues en él se desarrolla buena parte de la acción, y un escenario menor en otras<sup>417</sup>. Con mucha menos frecuencia aparecen pensiones modestas, en las que se alojan los extranjeros que llegan fugitivos a España, como la pensión en la que se desarrolla buena parte de la acción de *La calle sin sol* (1948), o los españoles que no pueden permitirse lujos, como los artistas de *La patria chica* (1943). En las películas históricas

---

<sup>414</sup> *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), *Ídolos* (1943), *Hombres sin honor* (1944), *Pacto de silencio* (1949), *Balarrasa* (1950), *Los ases buscan la paz* (1954), *La patrulla* (1954), *Congreso en Sevilla* (1955), *Curra Veleta* (1955), *El fenómeno* (1956), *Muchachas en vacaciones* (1958), *Secretaria para todo* (1958), *Una gran señora* (1959).

<sup>415</sup> *Noche fantástica* (1943), *Ídolos* (1943), *La vida en un hilo* (1945), *El hombre que viajaba despacito* (1957), *El hombre de la isla* (1959).

<sup>416</sup> *Crisis mundial* (1934), *Martingala* (1940), *Huella de luz* (1942), *Boda accidentada* (1943), *Noche fantástica* (1943), *Noche decisiva* (1944), *El camino de Babel* (1944), *Pacto de silencio* (1949), *Fantasia española* (1953), *Congreso en Sevilla* (1955), *Cumbres luminosas* (1957), *Muchachas en vacaciones* (1958), *Amor bajo cero* (1960).

<sup>417</sup> *Ídolos* (1943), *Misterio en la marisma* (1943), *Mi fantástica esposa* (1943), *Una chica de opereta* (1943), *El rey de las finanzas* (1944), *Sin uniforme* (1948), *Yo no soy la Mata Hari* (1950), *Brigada criminal* (1950), *Pequeñeces* (1950), *Hombre acosado* (1952), *Alta costura* (1954), *El guardián del paraíso* (1955), *Curra Veleta* (1955), *La otra vida del capitán Contreras* (1955), *El fenómeno* (1956), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958), *Una gran señora* (1959).

también aparecen las ventas de los caminos de España, como por ejemplo en *La princesa de los Ursinos* (1947).

- **Los salones de baile de los palacios, grandes cortijos y hoteles de lujo:** en consonancia con ese aire cosmopolita y lujoso que pretendía alejar a los espectadores de su gris y mísera realidad, el cine de la época redonda en los ambientes selectos y muestra los bailes que se celebran, con asistencia de personajes extranjeros, en los palacios de los reyes, príncipes y nobles, en los grandes salones de los hoteles de lujo y en las salas de los cortijos de los terratenientes andaluces<sup>418</sup>.
- **Los internados extranjeros:** en varias películas<sup>419</sup> de los años 40 aparecen jovencitas que están internas en colegios en el extranjero, donde hacen amistad con señoritas de otros países.
- **Institutos de belleza y casas de alta costura:** son también un escenario relativamente frecuente en las comedias románticas<sup>420</sup>. Las trabajadoras pueden ser españolas o extranjeras, pero casi indefectiblemente las directoras o dueñas son francesas: la casa de alta costura de *Ídolos* está en Francia y la regenta *mademoiselle* Dupont; la protagonista de *Dos cuentos para dos* trabaja en un instituto de belleza cuya dueña es *madame* Stéphanie; en *El amor empieza en sábado*, *madame* Florette es la jefa de un servicio de estética y peluquería a bordo de un crucero de lujo; la protagonista de *Una gran señora* es modelo en una casa de modas regentada por *madame* Giselle Racie. En un escenario ligeramente diferente pero muy relacionado con los anteriores, Suzette, una de las protagonistas de *Historias de la feria* (1958), es modelo de alta costura para una firma que presenta sus modelos en la feria

---

<sup>418</sup> *Un marido a precio fijo* (1942), *El abanderado* (1943), *Misterio en la marisma* (1943), *Eugenia de Montijo* (1944), *Mi enemigo y yo* (1944), *Serenata española* (1947), *La princesa de los Ursinos* (1947), *El marqués de Salamanca* (1948), *Pequeñeces* (1950), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958), *Una gran señora* (1959).

<sup>419</sup> *Muñequita* (1940), *Ángela es así* (1944), *El verdugo* (1947), *La fiesta sigue* (1948).

<sup>420</sup> *Ídolos* (1943), *Dos cuentos para dos* (1947), *El amor empieza en sábado* (1959) y *Una gran señora* (1959)

de Barcelona, en el Pabellón Textil. El predominio de lo francés en este campo llega al punto de que, en la película *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951)<sup>421</sup> la dueña de un taller de costura y una tienda de modas se finge francesa delante de los clientes; entre ella y sus trabajadores se produce esta curiosa escena:

EMILIA.- Buenos días, *madame*.

MADAME.- (*Con fuerte acento que imita al francés*) Los secretos en la escalera no me gustan nada, *mademoiselle*. Una casa seria es una casa seria, y en una casa seria todo todo todo el mundo debe ser serio.

EMILIA.- Yo no sé nada, *madame*.

MADAME.- ¿No la llamaban a usted?

EMILIA.- No, no...

MADAME.- *Très joli...*

FORTÚN.- ¡Emilia! Buenos días, *madame*.

MADAME.- *C'est intolérable, monsieur!* No quiero escándalos en mi *maison*. (...) ¡Qué cosa más imperdonable!

LOLA.- Tiene razón, *madame*. En las casas de modas de París no se oye ni una voz.

MADAME.- ¡En esta no quiero ni un suspiro! *Tous les jours je suis...*

FORTÚN.- En español, que ahora no hay clientes.

MADAME.- (*A partir de ahora con acento totalmente español*) ¡Y en chino si me da la gana, canastos, que para eso soy la dueña de las chufas!

En cambio, en la película *Alta costura* (1954), un drama policiaco ambientado en el salón de una firma de alta costura española, son los clientes los extranjeros: italianos y estadounidenses se interesan por las creaciones de la alta costura española, que en la realidad, exceptuando a Pertegaz y Balenciaga, estaba en franca retirada.

La reiteración a lo largo de tres décadas de cine de estos escenarios, que combinan las propuestas de cierta cinematografía internacional con lo que se consideraba especificidad cultural, nos muestra claramente la disyuntiva entre lo moderno y lo racial que se dio en la época que estudiamos y que se refleja en las producciones culturales. En palabras de Vicente J. Benet (2012: 16), “el cine español revela las tensiones de la instauración de la modernidad en nuestro país a lo largo del siglo XX”.

---

<sup>421</sup> Esta película no está incluida en el corpus porque no hay en ella ningún personaje extranjero.

Por otro lado, sobre estos espacios se construye un cine de boato y pompa, de diversión y entretenimiento, que propicia la ensoñación y el alejamiento de la dura realidad, lo que es especialmente perceptible en muchas películas de los duros años 40.

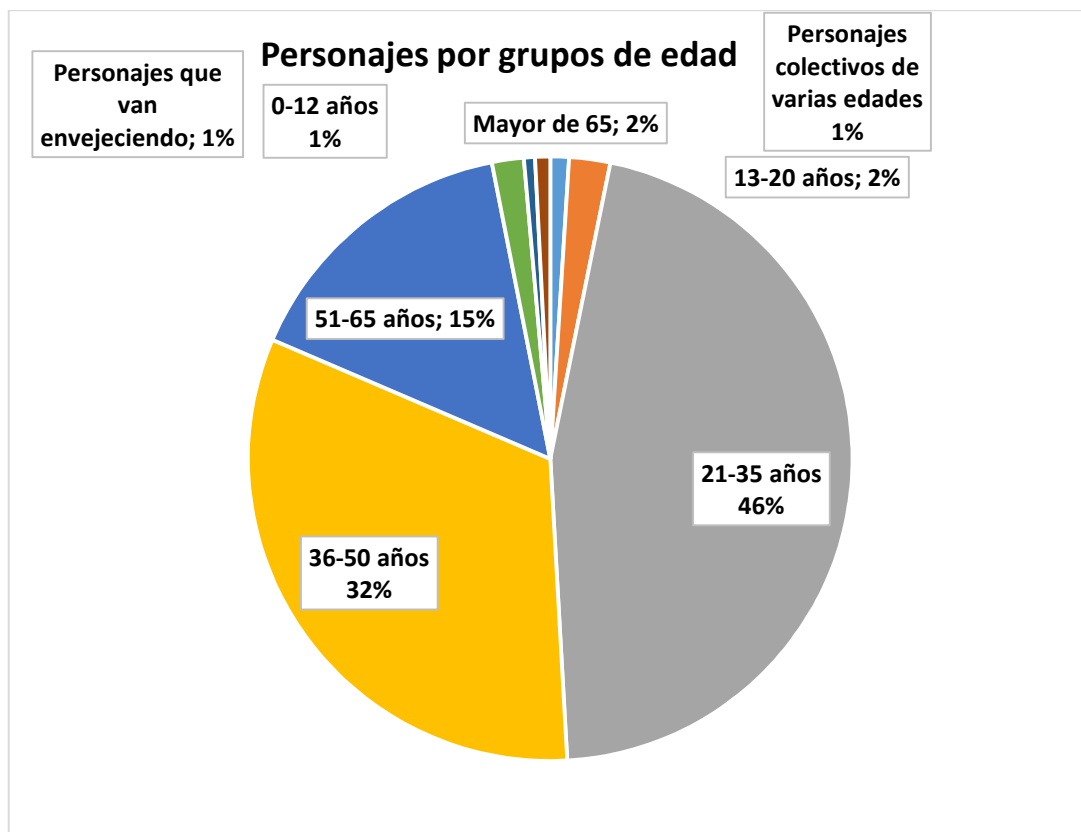
## **7.2. Personajes**

En este apartado nos ocuparemos de los datos sociológicos más relevantes de los personajes del corpus (edad, sexo, ocupación y nacionalidad) y de su perfil cinematográfico (importancia narrativa y carácter), para a continuación cruzar los diferentes datos buscando cuáles son los *otros* prototípicos del cine español de la época.

### **7.2.1. Perfil sociológico**

#### **- La edad:**

Los 1004 personajes de las 170 películas de nuestro corpus se dividen en los siguientes grupos atendiendo a la edad que representan:



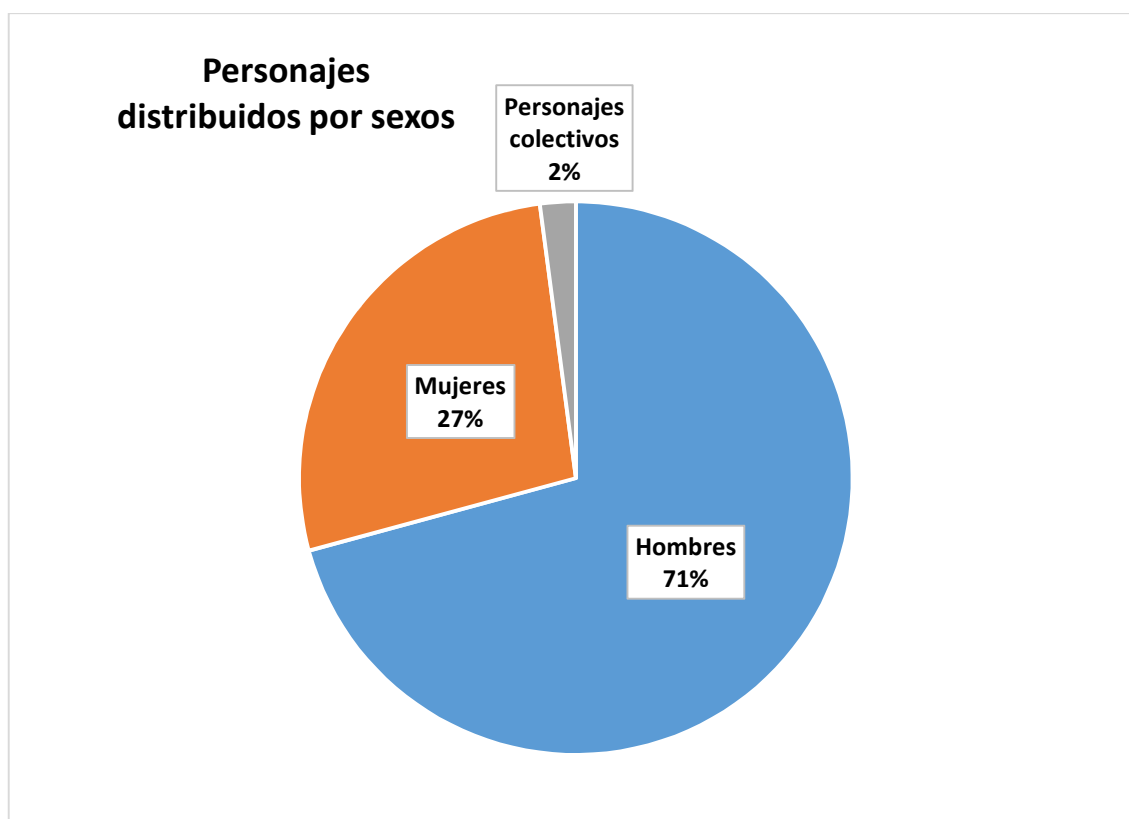
*Gráfico 11: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes por grupos de edad.*

A ellos hay que añadir dos personajes cuya edad no se puede saber porque, aunque se les oye, sus caras apenas se perciben, y que no aparecen en el cuadro porque representan menos del 1 % del total.

Los resultados no difieren demasiado de los del estudio de Bleichenbacher (2008b: 97), aunque él incluye tanto personajes estadounidenses como extranjeros: los niños y adolescentes tienen un papel marginal en el cine, y el 67 % de los personajes tiene entre 20 y 50 años. Los personajes jóvenes y los de mediana edad son el grupo predominante en el cine.

#### - **El sexo:**

Esta es la distribución de los personajes en función de esta categoría:



*Gráfico 12: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes por sexos.*

En su estudio sobre el multilingüismo en el cine estadounidense reciente, Bleichenbacher (2008b: 97) descubre también que los personajes extranjeros masculinos superan con mucho a los femeninos: solo el 20 % de ellos son mujeres. En su opinión, la infrarrepresentación de las mujeres se debe principalmente a la abundancia de situaciones conflictivas, bélicas, militares y otras, en las películas que analiza. Sin embargo, una reciente investigación de Smith, Choueiti y Pieper (2014: 2-5) muestra que las mujeres están menos representadas que los hombres en el cine popular en general; en este estudio se analizan 120 películas de 11 países<sup>422</sup> que se proyectaron con éxito en las pantallas de las salas de cine entre enero de 2010 y mayo de 2013 y se incluyeron solamente, como en nuestro estudio, los personajes que producían oralmente, de manera clara e identificable, al menos una palabra. Se identificó a un número total de 5799 personajes, de los cuales solamente un 30,9 %

<sup>422</sup> Se incluyeron diez películas de cada uno de estos países: Alemania, Australia, Brasil, China, Corea del Sur, Estados Unidos, Francia, India, Japón, Reino Unido y Rusia. A estas 110 películas se sumaron diez coproducciones entre Estados Unidos y Reino Unido.

eran mujeres. Los resultados oscilan entre el 23,6 % de personajes femeninos en las coproducciones de Estados Unidos y Reino Unido y el 37,9 % en las películas de Estados Unidos. Para los autores del estudio, estos resultados son un tanto sorprendentes, dado que las mujeres representan el 49,6 % de la población mundial. Tienen también en cuenta el género y, efectivamente, observan que en las películas de acción y de aventuras el número de mujeres es menor (un 23 %), pero tampoco en la comedia o en el drama existe paridad (32,8 % y 34,2 % respectivamente). Por lo tanto, parece que el género cinematográfico no explica totalmente esta infrarrepresentación<sup>423</sup>, como sí cree Bleichenbacher.

En todo caso, los datos de nuestro estudio, extraídos de un corpus cinematográfico de una época muy anterior a las de los estudios nombrados, no presentan diferencias significativas con ellos. Por otra parte, en el anexo III puede observarse que la presencia femenina en el mundo del cine de la época es casi una clamorosa ausencia cuando nos situamos detrás de la cámara: ni una sola de las películas de nuestro corpus fue dirigida por una mujer<sup>424</sup>, y entre los guionistas y argumentistas apenas encontramos un par de nombres femeninos<sup>425</sup>. Este es, en nuestra opinión, un factor absolutamente relevante a la hora de explicar la menor representación de las mujeres en las pantallas de cine.

#### - La ocupación:

La dedicación profesional de los personajes puede ser analizada desde dos perspectivas: una de corte más sociolingüístico, que relacione la profesión con el

---

<sup>423</sup> Otros autores que señalan el bajo número de personajes femeninos, en este caso extranjeros, en el cine español son Castiello (2005: 24) y Argote (2003: 121).

<sup>424</sup> La única película de esta época dirigida por una mujer en la que sabemos con seguridad que aparecen personajes extranjeros y, por tanto, podría haber formado parte de nuestro corpus es *Molinos de viento* (1937), de Rosario Pi, pero desafortunadamente no hay copias disponibles de ella (Torres 2004: 274). La siguiente película dirigida por una mujer que cumpliría nuestros criterios de selección es, dentro de las que hemos podido localizar, *Occidente y sabotaje*, de Ana Mariscal, pero es del año 1963.

<sup>425</sup> Aunque la historia que da pie a la película es en ocasiones una novela escrita por una mujer (por ejemplo, Luisa María Linares, Carmen de Icaza o Concha Linares). Esto ocurre sobre todo en las comedias románticas. Peña Ardid (2011: 353 y 367) señala la escasa presencia de las escritoras españolas de preguerra y posguerra en la industria del cine.

*status* social, y otra centrada en el ámbito laboral en el que los personajes desarrollan sus actividades.

Para el primer análisis, partimos de la clasificación propuesta por Bentivoglio y Sedano (1993: 8-9), que establecen cinco grupos de población atendiendo al *status* social de las diferentes profesiones. A las ocupaciones descritas por ellas hemos añadido otras que aparecían en nuestro corpus:

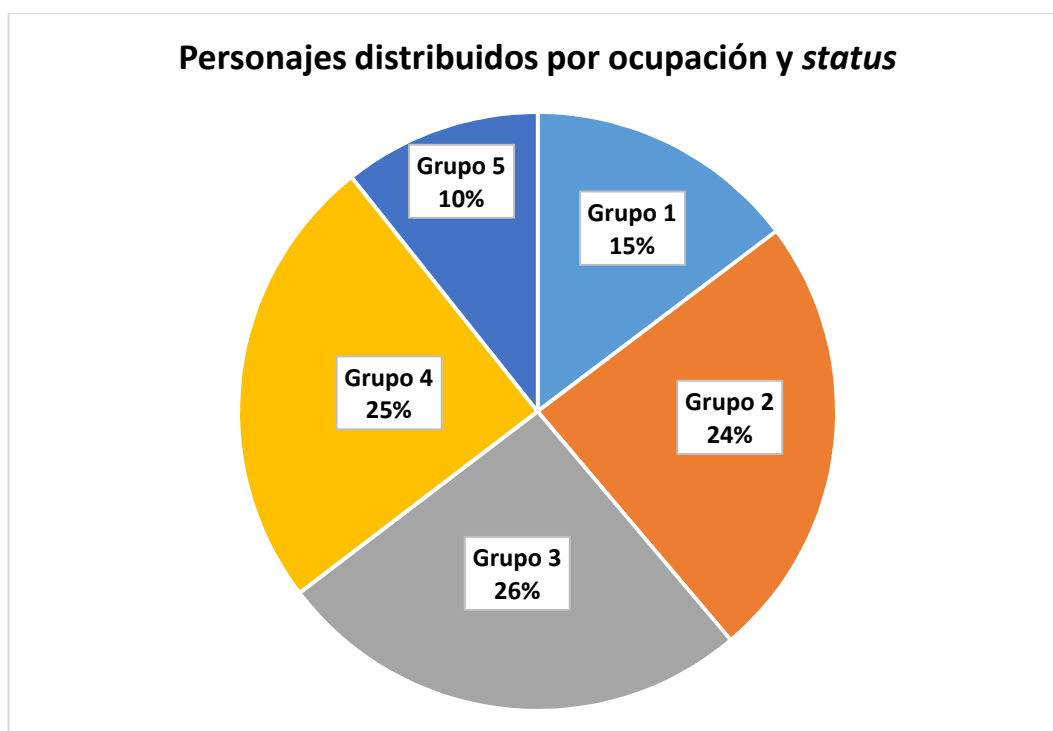
- **Grupo 1:** buhoneros, vendedores ambulantes, obreros no especializados urbanos, obreros campesinos, servicio doméstico, camareros, bedeles y vigilantes. En esta categoría hemos incluido también otras ocupaciones de los personajes de nuestro corpus, como mendigos, pastores, titiriteros, prostitutas de baja remuneración, porteros y marineros.
- **Grupo 2:** Pequeños comerciantes, secretarios y oficinistas, obreros especializados, chóferes, artesanos, mecánicos, dependientes, cobradores, policías y guardias, soldados, deportistas. En este grupo hemos incluido asimismo: artistas con baja remuneración (bailarines, cantantes y músicos de salas de fiesta o cafés cantantes, trabajadores del circo, por ejemplo) y sus representantes, directores de circos, recepcionistas, mayordomos y asistentes, esteticistas, adivinos, magos e hipnotizadores, prostitutas y mantenidas.
- **Grupo 3:** Profesionales universitarios, personal docente de educación media y primaria, pequeños empresarios y productores, mandos intermedios, técnicos, supervisores, enfermeras y visitantes médicos, actores y cantantes reconocidos, tenientes y subtenientes. A ellos añadimos: representantes y agentes de artistas reconocidos, galeristas de arte, directores de casas de alta costura e institutos de belleza, modistos de alta costura, directores de internados, colegios, monasterios y conventos, estudiantes universitarios, curas (o categorías similares de otras religiones) y misioneros, chefs de cocina,



guías turísticos, deportistas de alto nivel, cargos políticos de importancia menor (como alcaldes de pequeñas poblaciones, por ejemplo), etc.

- **Grupo 4:** Profesionales universitarios de libre ejercicio, gerentes medios del sector público y privado, militares con graduación (mayor, teniente coronel), medianos empresarios y productores, docentes universitarios, artistas de prestigio. A ellos hemos sumado estas ocupaciones: damas de compañía de la nobleza, nobles (condes, barones, vizcondes), directores de cine, críticos de arte, figuras religiosas importantes (obispos y arzobispos; hechiceros y brujos en pueblos de África y Asia), directores de periódicos, agregados de embajada y otros diplomáticos, políticos de relevancia.
- **Grupo 5:** altos funcionarios del poder legislativo, ejecutivo y judicial, altos oficiales del ejército, grandes empresarios privados, grandes hacendados, altos ejecutivos del sector público y privado, y autoridades máximas de las universidades. Por las características de nuestro corpus, hemos de añadir aquí a reyes y príncipes, nobles (duques, marqueses), embajadores y cónsules, cardenales y papas.

El universo que conforman los personajes extranjeros no hispanohablantes del cine español de esta época es muy variado, pero, reducido a estos cinco grupos, podemos contemplarlo estadísticamente:



*Gráfico 13: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes por ocupación y “status” (según la taxonomía de Sedano y Bentivoglio 1993).*

A ellos hay que sumar cuatro personajes que a lo largo de la película desempeñan diferentes ocupaciones o asumen diversas situaciones<sup>426</sup>.

Se aprecia en el gráfico una clarísima centralidad en las clases medias, con tendencia a una sobrerrepresentación de la alta burguesía, si pensamos en su proporción real en las sociedades retratadas.

Esta clasificación, que relaciona los sectores de ocupación con el *status* social, no refleja, sin embargo, la abundancia de personajes de ciertos ámbitos laborales que se da en el corpus. Por ejemplo, los militares, en la taxonomía de Bentivoglio y Sedano (1993), aparecen repartidos, según su graduación, entre los grupos 2 y 5. Por ello, si bien esta clasificación puede resultar relevante para analizar el *status* social de los personajes, pensamos que también lo es clasificar a los personajes teniendo en

<sup>426</sup> Por ejemplo, la protagonista de *Boda en el infierno* (1942), Blanca Vladimirovna, es hija de un embajador al comienzo de la película; tras la revolución, trabaja como obrera, y posteriormente, en Europa, se convierte en bailarina. Asimismo, Lodiwick, el legionario de origen polaco de *Truhanes de honor* (1950), antes de alistarse en la Legión era carterista.

cuenta exclusivamente su ámbito laboral, independientemente de la categoría que tengan dentro de él.

Por otro lado, usando la clasificación anterior es difícil ubicar modos de vida que tradicionalmente no se han considerado ocupaciones laborales, y que por lo tanto no hemos contabilizado en el gráfico: los delincuentes, los rentistas, los ricos ociosos, los aventureros y cazafortunas, etc. Además, hay muchísimos personajes que no aparecen definidos por su profesión, sino por la función que cumplen en el lugar en el que están –un turista, por ejemplo–, por su relación personal con otros personajes –familiar, de amistad, etc.–, por la situación coyuntural en la que se hallan –por ejemplo, de refugiado–, por su adscripción política o religiosa, por su estado de salud –un enfermo de un hospital–, etc. Por último, hay personajes que ni siquiera tienen una función específica, simplemente representan a personas que se encuentran casualmente en el lugar de la acción cinematográfica.

En una indagación que parte del propio corpus, hemos hallado diez ámbitos laborales prevalentes, que a continuación enumeramos por orden de importancia:

- **Ámbito 1:** Profesiones relacionadas con la seguridad: miembros del ejército, la policía y otros cuerpos de seguridad, detectives, agentes secretos y espías.
- **Ámbito 2:** Miembros de las clases gobernantes e influyentes: reyes, príncipes y nobles, gobernantes, embajadores y otros cargos políticos.
- **Ámbito 3:** Profesionales pertenecientes al mundo del espectáculo: cantantes, bailarines, productores discográficos, agentes teatrales, artistas de circo, etc.
- **Ámbito 4:** Trabajadores domésticos: criados, mayordomos, etc.
- **Ámbito 5:** Trabajadores del ámbito de la hostelería: recepcionistas, botones, camareros, dueños de cafés y tabernas, etc.

- **Ámbito 6:** Delincuentes: ladrones, contrabandistas, estafadores, etc.
- **Ámbito 7:** Trabajadores del sector sanitario: médicos, enfermeros, etc.
- **Ámbito 8:** Trabajadores del sector del comercio: dependientes, comerciales, etc.
- **Ámbito 9:** Trabajadores del sector educativo: profesores, institutrices, etc.
- **Ámbito 10:** Trabajadores del mundo del arte: compositores, pintores, etc.
- **Ámbito 11:** El resto de los sectores representados en las películas de esta época tienen menor presencia y los hemos agrupado en este apartado<sup>427</sup>.

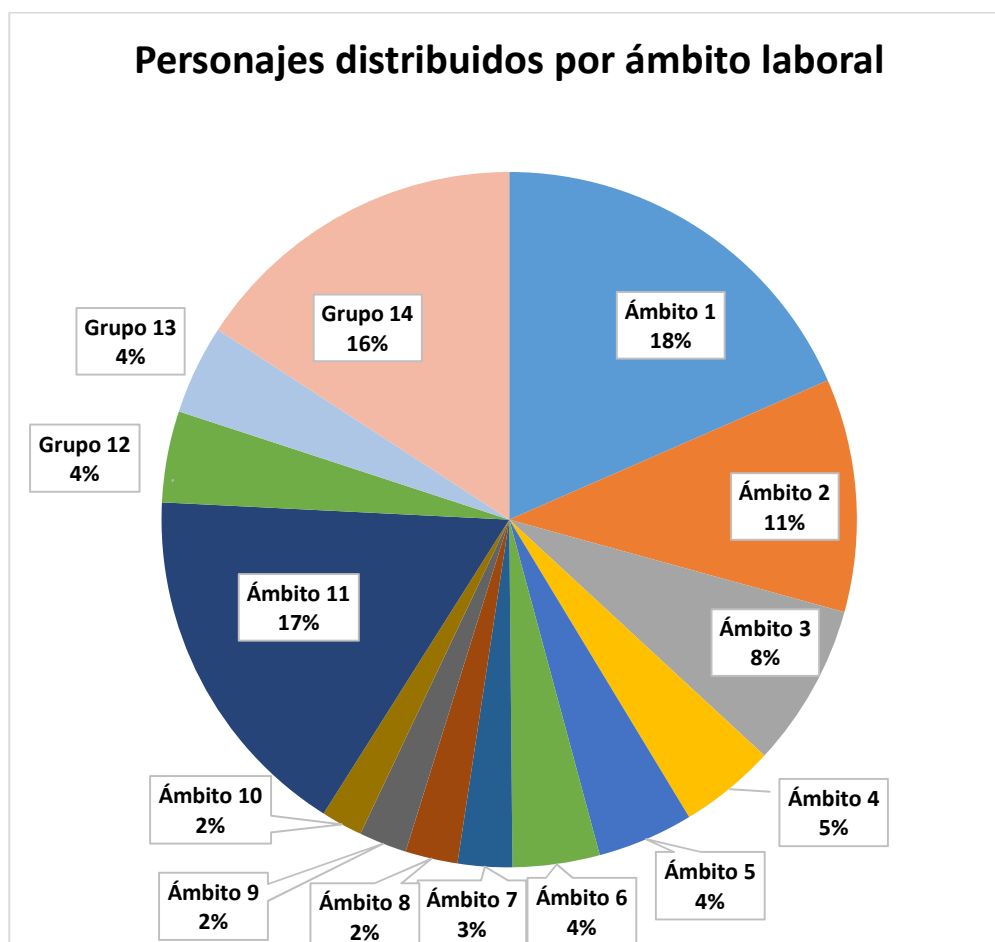
Para tener en cuenta a todos los personajes, hemos de añadir tres grupos más que no se corresponden estrictamente con ámbitos laborales:

- **Grupo 12:** personajes que dependen económicamente de otra persona de la familia (amas de casa, jovencitas casaderas, niños, etc.)
- **Grupo 13:** personajes que no necesitan trabajar (rentistas, ricos herederos, millonarios ociosos, aventureros y cazafortunas, etc.).
- **Grupo 14:** personajes definidos únicamente por su función o situación en el momento de la acción, que no es la habitual (por ejemplo, polizones, turistas, estudiantes de cursos de verano, admiradores de artistas, refugiados, clientes, etc.) o por su relación con otro personaje (de vecindad, de amistad,

---

<sup>427</sup> Se trata de los siguientes sectores: medios de comunicación (17 personajes), administración (15), industria y construcción (18), religión (15), moda y estética (12), transportes (11), ciencia (10), deporte (10), finanzas y empresa (8), estudiantes (8), marineros (6) y sector judicial (5). Además, aparecen otras profesiones, con entre uno y tres personajes, como conserjes, aguadores, campesinos, pastores, limpiabotas, prostitutas, etc.

sentimental, familiar, etc.). Incluimos asimismo en este grupo a aquellos personajes de los que ni siquiera tenemos esta información y solamente representan a personas que comparten el espacio de la acción de manera fortuita.



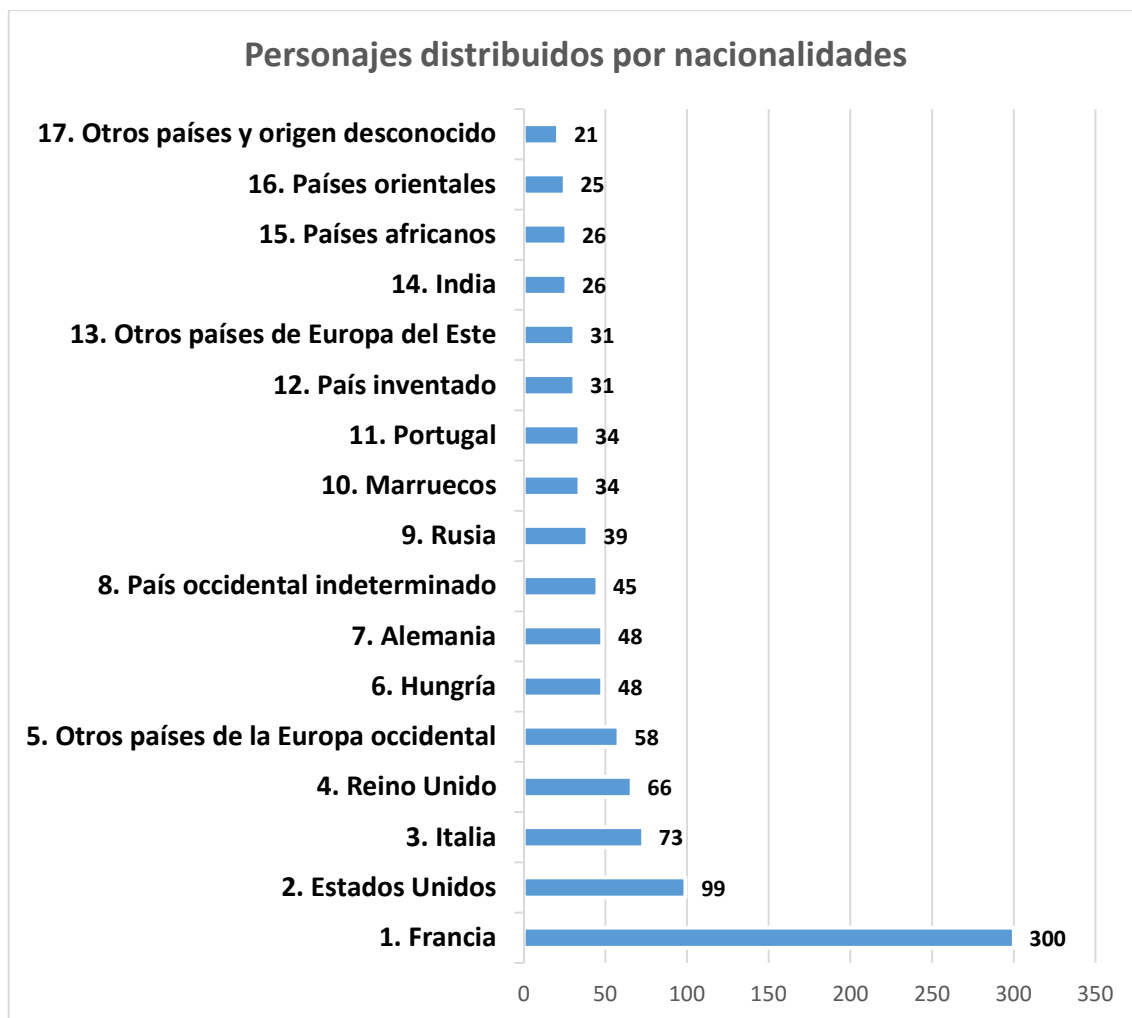
*Gráfico 14: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes por ámbito laboral.*

- **La nacionalidad:**

Dada la gran variedad geográfica de los orígenes de los personajes, en el siguiente gráfico hemos optado por no incluir individualizadamente cada país, y por representar de forma aislada únicamente aquellos países de los que provienen al menos 25 personajes. Cuando hay menos de ese número, se han hecho agrupaciones por zonas geográficas. Por otra parte, no siempre es posible identificar de manera

inequívoca el país de origen del personaje, que quizás no interesa desde un punto de vista cinematográfico o se prefiere obviar; sin embargo, sí se le puede adscribir, por diferentes rasgos de su caracterización –aspecto, nombre, etc.– a un ámbito geográfico.

En el grupo 5 se agrupan personajes de Austria, Bélgica, Grecia, Holanda, Imperio austro-húngaro, Irlanda, Noruega, Suecia y Suiza. En el grupo 8 hay personajes de tres tipos: algunos que podemos identificar como procedentes de un país anglosajón, otros que solamente podemos identificar como europeos occidentales, y finalmente, personajes de los que solamente sabemos que vienen de un país occidental. En el grupo 13 aparecen personajes de Checoslovaquia, Polonia y otros países del Este de Europa. En el grupo 15 encontramos, sobre todo, personajes de Guinea, pero también hay uno de Argelia, otro de Liberia, otro de un país árabe y otro del África negra (no se sabe de qué país). En el grupo 16 predominan los filipinos, pero hay además personajes de China, Japón, Malasia, Paquistán y Turquía. Por último, en el grupo 17 se incluyen siete personajes de Brasil, diez de Hawai (todos de la misma película), un judío cuyo país no se explicita, un personaje colectivo formado por personajes de diferentes nacionalidades (estudiantes de español en España) y, finalmente, varios personajes menores de cuya caracterización no podemos deducir nada con respecto a su nacionalidad.



*Gráfico 15: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): nacionalidades.*

Los personajes franceses son, con mucho, el grupo más numeroso, pues suponen casi el 30 % del total, a gran distancia del siguiente país en número de personajes, Estados Unidos, que son casi el 10 % del total. El tema recurrente de la Guerra de la Independencia, por supuesto, contribuye a esta importante presencia de personajes franceses en el cine español; sin embargo, los militares suponen solamente cerca del 20 % de los personajes franceses, lo cual nos deja con más de 200 personajes franceses de las más variadas clases sociales y ocupaciones. Los franceses son, pues, los extranjeros por antonomasia de este periodo.

Aunque la presencia de personajes húngaros no es tan numerosa como la de los franceses, es llamativo que haya más personajes húngaros en el cine de esta época que, por ejemplo, portugueses o marroquíes. Hungría es el quinto país en número de personajes. La peculiar evolución de las relaciones entre España y Hungría durante

esta etapa puede explicar este relativo protagonismo del pueblo húngaro en el cine español<sup>428</sup>, que se manifestó sobre todo en dos películas anticomunistas: *El canto del gallo* y *Rapsodia de sangre*.

Estadísticas aparte, llama la atención el reflejo en el cine de esta época de lo que debió de ser un uso muy popular, sobre todo en el sur de España, y es la atribución del gentilicio *inglés* a cualquier extranjero con aspecto occidental. Este hecho se expresa con cierta reiteración<sup>429</sup> y sobre todo está explicitado en *El hombre de la isla* (1959), en una conversación de la alemana Berta Shel con unos andaluces en un tren:

BERTA.- ¿Siempre hace tanto calor aquí?

MUJER ESPAÑOLA.- ¡Uy! Hoy es un día fresco. Usted se ahogará con esa ropa.

BERTA.- Tengo otra más ligera, pero está en el baúl.

HOMBRE ESPAÑOL.- Eso les pasa a todos los ingleses cuando vienen aquí.

BERTA.- No, yo no soy inglesa.

MUJER ESPAÑOLA.- ¿Ah, no?

BERTA.- No, señora.

MUJER ESPAÑOLA.- Bueno, aquí a los de fuera los llamamos ingleses. ¿Y no ha estado aquí nunca?

BERTA.- No. Soy de Hamburgo.

MUJER ESPAÑOLA.- Ah, ya lo decía yo. Aquí vienen muchos ingleses como usted, pero en verano. Andan en cueros por las rocas pero... usted no es tan colorada como ellos.

BERTA.- No. Ya le dije que soy de Hamburgo, pero mi abuelo era de aquí, de España.

MUJER ESPAÑOLA.- Entonces, si no es inglesa, ¿qué es lo que viene a hacer?

Parece, pues, que al menos en el sur de España, el turista extranjero por excelencia en esta época era el inglés.

---

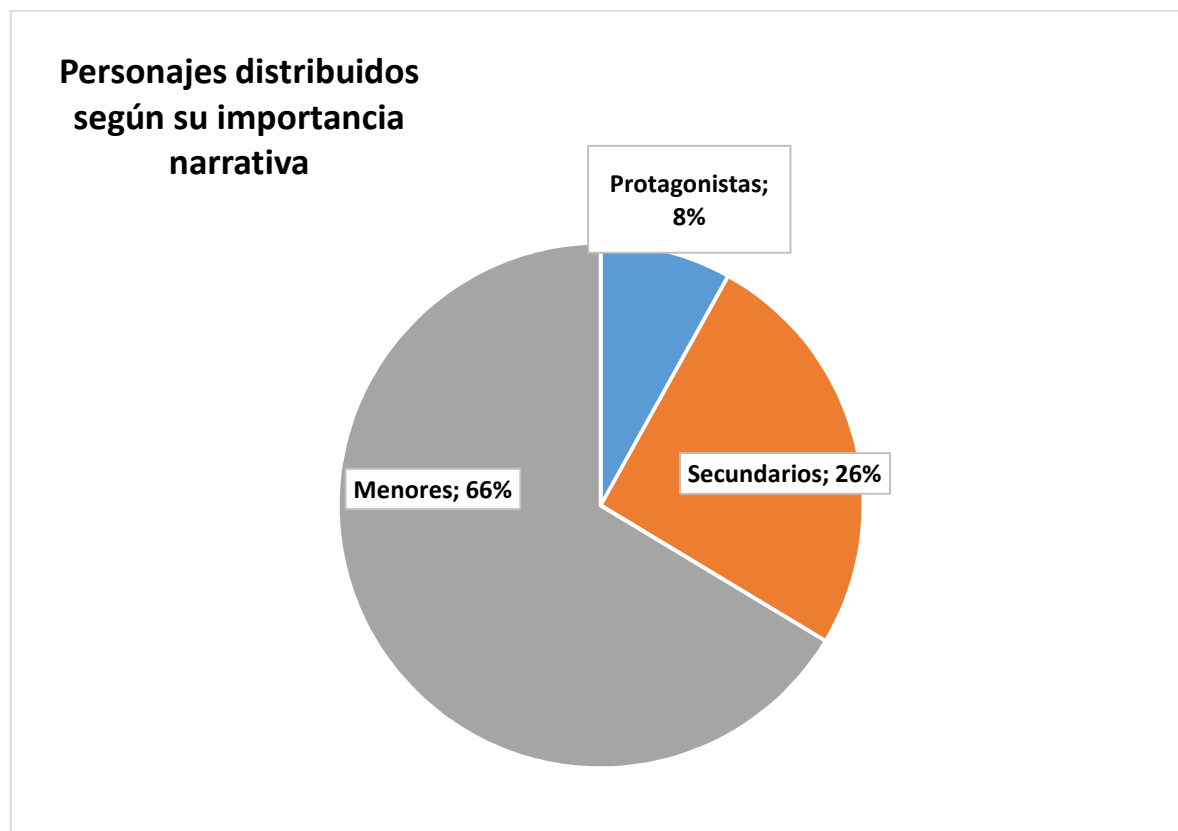
<sup>428</sup> Pueden seguirse los avatares de estas relaciones durante la etapa franquista en Eiroa (2007).

<sup>429</sup> Ocurre en las películas *Martingala* (1940), *De Madrid al cielo* (1952), *El duende de Jerez* (1953) y *Congreso en Sevilla* (1955).



### 7.2.2. Perfil cinematográfico: importancia narrativa y carácter

Aunque el número de personajes extranjeros en el cine de la época resulta mucho más elevado de lo que cabría esperar en un principio, la gran mayoría de ellos son personajes menores:

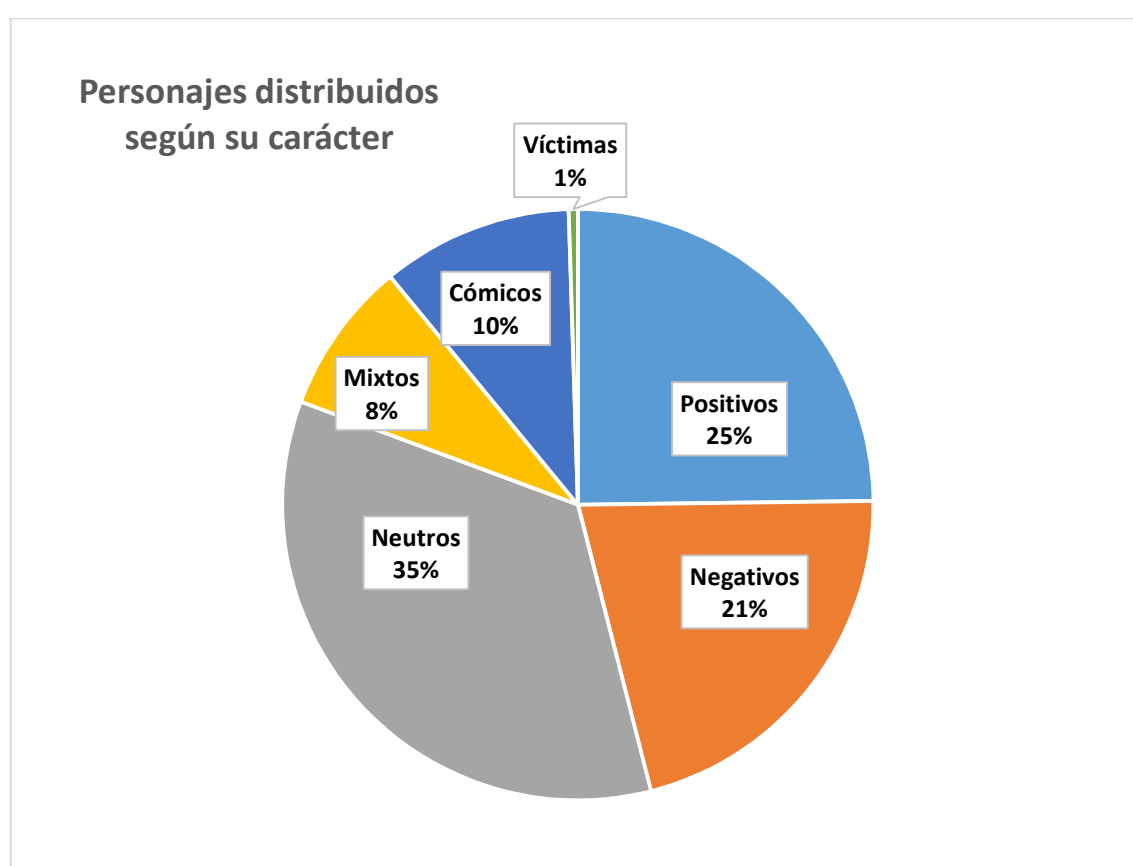


*Gráfico 16: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes según su importancia narrativa.*

La abundancia de personajes menores nos indica que una buena parte de los personajes extranjeros del cine de esta época cumple una función decorativa, exotizante a veces, y sirve como ambientación de la trama principal, que se desarrolla en torno a protagonistas nacionales. En cuanto a los secundarios, en muchas ocasiones su función es precisamente establecer un contraste con los personajes nacionales, o con el propio país, cuando se trata de personajes que visitan España. Sin embargo, hay 81 protagonistas que se reparten entre 60 películas, lo que supone

que el 35 % de las películas del corpus tiene uno o más protagonistas no hispanohablantes, un importante porcentaje.

Un segundo aspecto cinematográfico que podría tener relación con la caracterización lingüística del personaje es su carácter. Siguiendo de cerca la clasificación propuesta por Bleichenbacher (2008b), dividimos a los personajes en: positivos, negativos, mixtos (aquellos que evolucionan a lo largo de la película o que son a veces positivos y a veces negativos), neutros, cómicos y víctimas.



*Gráfico 17: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): porcentajes según su carácter narrativo.*

Aunque abundan los personajes negativos, el número de personajes positivos es un poco mayor, y notablemente superior el de personajes neutros. Por otro lado, se aprecia claramente que no es mayoritaria la tendencia a incluir personajes extranjeros para provocar comicidad: los personajes cómicos son solamente el 10 % del total, mientras que las comedias suponen el 38 % del corpus (§ 7.1.1).

### **7.2.3. Perfil sociológico y perfil cinematográfico: datos correlacionados**

Si sumamos las características predominantes de cada variable analizada en los dos apartados anteriores, el personaje-tipo de nuestro corpus es un varón francés de clase media, de entre 21 y 35 años, que trabaja en el sector de la seguridad (en el ejército o la policía, como la mayoría de los personajes de este ámbito). En las películas en las que aparece, su importancia narrativa es menor y su carácter no es ni negativo ni positivo. Efectivamente, hay 16 personajes que reúnen todas estas características, todos ellos personajes de películas ambientadas la Guerra de la Independencia, por lo tanto se trata de oficiales de graduación media del ejército francés.

Pero nuestro análisis ha de ir más allá: existen otros prototipos que se repiten y que solamente descubrimos cruzando los diferentes datos. A continuación describimos los distintos hallazgos surgidos de este cruce de datos, para finalmente hacer una relación de los personajes prototípicos del corpus. Los datos relativos a cada uno de las variables a las que se hace referencia en este apartado están en los anteriores, 7.2.1 y 7.2.2.

#### **- La edad y otros factores:**

Este factor apenas se correlaciona con otros que hemos tenido en cuenta. Lo único que podemos observar es que entre los niños y adolescentes apenas hay personajes protagonistas (solamente hay uno). Lo mismo ocurre con los mayores de 65, entre los cuales solamente encontramos dos protagonistas.

En cuanto a su carácter, tampoco hay personajes negativos entre los menores de 20 años; en cambio, sí los hay entre los mayores de 65.

- **El sexo:**

Lógicamente, este factor se correlaciona, y más en esta época, con el ámbito laboral, igual que lo hace en la vida real. En parte, eso explica el número más alto de varones entre los personajes del corpus, aunque no totalmente (§ 7.2.1).

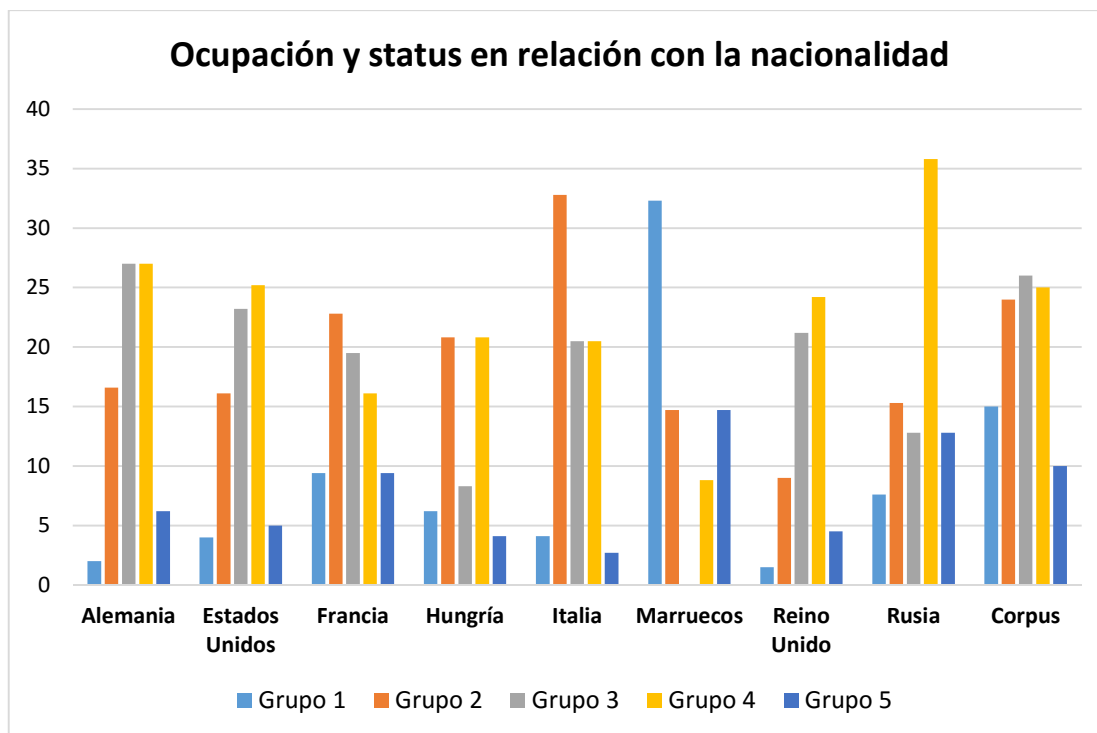
En cuanto a su relación con la nacionalidad, no parece ser muy relevante, si bien es cierto que la representación femenina, en el caso de los personajes franceses, es más elevada que en el resto de los países.

Si correlacionamos este factor con las variables cinematográficas, observamos que la importancia narrativa de los personajes femeninos crece, puesto que, aunque las mujeres son numéricamente solo el 27 % del total de los personajes del corpus, suponen el 41'9 % de los protagonistas. En cuanto al carácter, se puede apreciar una ligera variación en el tratamiento según el sexo: así, mientras que en los personajes cómicos y neutros se mantiene la proporción general de personajes femeninos y masculinos, las mujeres son solamente el 20 % de los personajes negativos, al tiempo que hay relativamente más personajes mixtos (33 %) y positivos (32 %). En todo caso las variaciones tienen poca relevancia.

- **Ocupación, status y nacionalidad:**

Dada la enorme variedad de casos que encontramos en el corpus, a la hora de correlacionar la nacionalidad con otros datos, nos limitaremos a los personajes de nacionalidades identificadas de forma clara, y únicamente a los países más representados (§ 7.2.1).

Si utilizamos como referencia la clasificación de Bentivoglio y Sedano (1993), encontramos el siguiente reparto de ocupaciones basadas en el *status* según el país de procedencia:



*Gráfico 18: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): ocupación y “status” en relación con la nacionalidad.*

Estos datos reflejan el porcentaje de cada país en relación con el total de personajes de ese país, y no con el total de personajes del corpus. En la última fila encontramos los datos del total del corpus (exceptuando todos los grupos de personajes cuya ocupación o función no caben en esta clasificación, § 7.2.1). De este modo queremos percibir la imagen que se transmite de cada país.

Este gráfico nos permite apreciar en qué parte de la sociedad del país extranjero se centran las películas españolas, y en esta observación sobresalen los siguientes aspectos:

- Mientras que en el conjunto del corpus los tres grupos intermedios –clase media baja, clase media y alta burguesía junto con baja nobleza- presentan cifras similares, en el grupo de los personajes italianos hay un predominio claro del grupo 2 –la clase media baja–, básicamente por la abundancia de personajes del mundo del arte y el espectáculo con bajas remuneraciones, tales como payasos, domadores, magos, pintores bohemios, etc.

- En Marruecos, en cambio, la clase media no está representada y predomina la representación de las ocupaciones y clases sociales con menor remuneración.
- Las clases bajas están infrarrepresentadas, en cambio, entre los personajes alemanes, estadounidenses, italianos, británicos y rusos.
- Algo similar ocurre con las élites: si comparamos con el conjunto del corpus, aparecen menos de la mitad de personajes del grupo 5 entre los personajes estadounidenses, húngaros, italianos y británicos, mientras que el número de personajes marroquíes de este grupo es superior al de la media del corpus. De Marruecos, pues, se nos muestra sobre todo una mayoría de personajes con profesiones no cualificadas o con baja remuneración (aguadores, encantadores de serpientes, vendedores callejeros, etc.) y, en menor proporción, una élite dirigente (los caídes, los príncipes, los jefes de las cabilas, etc.), que en general colabora con los personajes españoles; se trata de un esquema social típico del género colonial, que encontramos igualmente, aunque con un número menor de personajes extranjeros, en las películas ambientadas en Guinea Ecuatorial<sup>430</sup>.
- En cambio, de las sociedades británica y estadounidense se nos muestra sobre todo a la burguesía más adinerada; puesto que hay pocas películas españolas que se ambienten en esos países, la mayoría de estos personajes son gente que visita España por turismo, por trabajo o por negocios, con un nivel de vida muy por encima del de los personajes españoles. Es justamente el esquema inverso del cine colonial, que casi podríamos llamar “cine colonizado”, en el que la colonia es la España subdesarrollada de la época<sup>431</sup>.

---

<sup>430</sup> En las tres películas de nuestro corpus ambientadas total o parcialmente en Guinea aparecen con voz propia un total de 16 personajes: de ellos, seis son del grupo 1, los grupos 2, 3 y 4 no están representados y tres personajes son del grupo 5.

<sup>431</sup> Este efecto colonizador queda atenuado muchas veces mediante la ridiculización del “extranjero rico”, como se puede apreciar en *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), *Martingala* (1940), *La fiesta sigue* (1948), *Veraneo en España* (1955) o *Una gran señora* (1959), entre otras.

Nuestra propia clasificación en los diez ámbitos laborales predominantes (más otros cuatro grupos en los que se encuadran personajes de otros ámbitos o en otras situaciones, § 7.2.1) nos da una visión más detallada. Mostrar en un solo gráfico el cruce de catorce categorías con otras ocho tendría un resultado difícilmente legible, de modo que hemos optado por mostrar los datos en una tabla, resaltando con un fondo amarillo las celdas de aquellos que más se alejan de los porcentajes del corpus por encima y con un fondo azul los que están muy por debajo. Como en el gráfico anterior, los porcentajes de cada país se extraen con respecto al número total de personajes de ese país, para obtener un retrato que el cine español hace de ese país.

	<b>Alema- nia</b>	<b>Estados Unidos</b>	<b>Fran- cia</b>	<b>Hun- gría</b>	<b>Ita- lia</b>	<b>Marrue- cos</b>	<b>Reino Unido</b>	<b>Rusia</b>	<b>Corpus</b>
Á. 1	34	21	26	12	6	5	19	38	18
Á. 2	4	4	9	6	5	17	16	23	11
Á. 3	4	5	9	18	30	2	0	0	8
Á. 4	4	1	4	0	2	14	3	2	5
Á. 5	2	1	5	2	6	8	1	0	4
Á. 6	0	1	4	2	2	2	9	0	4
Á. 7	8	2	2	0	2	2	1	2	3
Á. 8	4	3	3	2	1	2	0	0	2
Á. 9	6	4	2	0	5	0	3	2	2
Á. 10	0	0	1	6	6	0	3	0	2
Á. 11	14	33	12	22	10	8	9	17	17
G. 12	4	1	0	8	2	0	1	0	4
G. 13	2	5	3	2	5	0	10	0	4
G. 14	12	18	14	16	6	8	13	0	16

*Gráfico 19: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): ámbito laboral en relación con la nacionalidad (proporcionalmente al número de personajes de cada país).*

De la tabla anterior obtenemos algunos datos interesantes:

- De Alemania y Rusia aparecen sobre todo militares, policías y espías (ámbito 1), en mucha mayor proporción que en el resto del corpus. En el grupo de personajes rusos, además, abundan, muy por encima del resto del corpus, los personajes del ámbito 2: la clase dirigente. Está claro que el cine español que da cabida a esos países se centra en cuestiones bélicas y, en el caso de Rusia, políticas, y apenas retrata el resto de la sociedad.
- Por el contrario, apenas hay personajes del ámbito 1 italianos y marroquíes, pero por razones diferentes: mientras que el prototipo del italiano se aprecia en la abundancia de personajes del grupo 3 (cantantes, músicos, actores, magos, etc.), en el caso de los marroquíes deberían aparecer muchos personajes del grupo 1, especialmente soldados, pero no lo hacen –o, si lo hacen, son personajes silentes, y que por tanto no hemos contabilizado– por razones de estrategia geopolítica (§ Parte III, Introducción).
- Además de los italianos, los personajes húngaros tienen un alto índice de representatividad en el grupo 3, debido a la existencia de prototipos que aparecen en películas de diversos géneros: el músico –y sobre todo el violinista– húngaro, que actúa en salas y salones de toda Europa o que deambula por los pueblos de España, y la bailarina húngara.
- Los datos relativos al ámbito 4 corroboran lo que comentamos en páginas anteriores con respecto a la imagen que se ofrece de Marruecos, pues, proporcionalmente al número de personajes de ese país, es el mayor índice de personajes dedicados al servicio doméstico.
- Destaca en el ámbito 6 –el mundo de la delincuencia– la proporción de personajes británicos, que es más del doble que la media del corpus. Razones históricas anteriores y simultáneas al cine que estamos estudiando explican



esa percepción de un país al que, desde el siglo XVIII, muchos españoles han llamado “la pérfida Albión”.

- En el ámbito 11, que en realidad es un conjunto de diferentes ámbitos profesionales representados por un índice más bajo de personajes que los anteriores, sobresalen los personajes estadounidenses. Bajo esta cifra anodina se esconde la imagen de modernidad que se proyecta de Estados Unidos en el cine español, pues aparecen personajes estadounidenses dedicados a profesiones no representadas por los personajes de otros países: técnicos, ingenieros, críticos de moda, boxeadores, investigadores médicos, publicistas, etc.
- En cuanto al grupo 14, el bajo número de personajes italianos y rusos únicamente es indicativo de la especificidad de los personajes de ambos países. No encontramos apenas personajes que solamente se definan por una función temporal o en relación con otro personaje, es decir, con una identidad fragmentaria; los personajes son mostrados, además, en un determinado ámbito profesional o con una función familiar específica.

Aunque hasta el momento hemos estudiado los datos relativos al ámbito profesional de modo proporcional al número de personajes de cada país, resulta interesante también ver la proporción directa con respecto al corpus. Estos datos nos dan orientaciones sobre el tipo de personajes que más abundan en las películas de esta época. Resaltamos en amarillo la cifra más alta de cada categoría, y en azul la segunda más alta. Téngase en cuenta que los porcentajes corresponden a la relación entre el número de personajes de cada país en cada ámbito y el número total de personajes del corpus de esos mismos ámbitos.

	<i>Ale- mania</i>	<i>Estados Unidos</i>	<i>Fran- cia</i>	<i>Hun- gría</i>	<i>Ita- lia</i>	<i>Marrue- cos</i>	<i>Reino Unido</i>	<i>Rusia</i>	<i>Corpus (nº de perso- najes)</i>
Á. 1	9	11	43	3	2	1	7	8	182
Á. 2	1	3	27	2	3	5	10	8	107
Á. 3	2	6	36	12	29	1	0	0	75
Á. 4	4	2	27	0	4	11	4	2	44
Á. 5	2	2	38	4	11	6	2	0	44
Á. 6	0	0	32	2	5	2	15	0	40
Á. 7	12	8	32	0	8	4	4	4	25
Á. 8	9	13	45	4	4	4	0	0	22
Á. 9	13	18	27	0	18	0	9	4	22
Á. 10	0	0	26	15	26	0	10	0	19
Á. 11	4	19	22	6	4	1	3	4	166
G. 12	4	2	4	9	4	0	2	0	42
G. 13	2	12	26	2	9	0	17	0	41
G. 14	2	11	28	5	3	1	6	0	156

*Gráfico 20: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): ámbito laboral en relación con la nacionalidad (proporcionalmente al número de personajes de cada ámbito).*

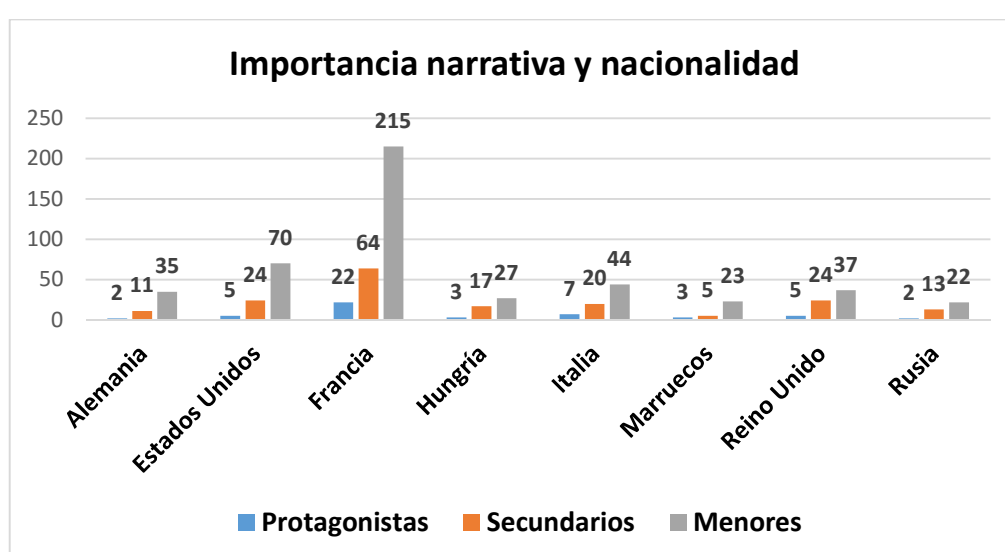
Es evidente que los personajes franceses son abrumadora mayoría en el total del corpus y, por lo tanto, lo son en casi todas las categorías analizadas, tanto sociológicas como cinematográficas. De nuevo se confirma la presencia importante de los militares franceses en el cine español de esta época, con casi la mitad del total de personajes de este ámbito, y además los personajes franceses suponen también casi la mitad del ámbito 8, el sector comercial. Puesto que la trama de muchas películas se desarrolla en parte o totalmente en Francia, es lógico que aparezcan

dependientes, vendedores ambulantes, dueños de tiendas, etc., con papeles generalmente menores.

Los demás datos señalan hacia prototipos más o menos abundantes según el ámbito del que hablemos: el militar estadounidense, el noble inglés, el trabajador del mundo del espectáculo italiano, el sirviente marroquí, el delincuente británico, el sanitario alemán, el negociante estadounidense, el profesor de universidad estadounidense, el profesor de música italiano, el artista –generalmente pintor– italiano, el ricachón inglés y el turista estadounidense. La importancia de algunos de estos prototipos y de otros se incrementa si tenemos en cuenta el resto de los personajes del corpus que proceden de otros países y aquellos cuya procedencia exacta no se dice, pero podemos adscribir a una determinada área geográfico-cultural. De ello nos ocuparemos en el siguiente apartado (§ 7.2.4).

- **Nacionalidad e importancia narrativa:**

En los ocho países más representados en las películas del corpus, la proporción entre personajes protagonistas, secundarios y menores se mantiene en orden ascendente, como podemos ver en el gráfico que sigue. Igual ocurría en el corpus en general: pocos protagonistas, un número mayor de personajes secundarios y una amplia mayoría de personajes menores.



*Gráfico 21: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): importancia narrativa en relación con la nacionalidad.*

Aunque menores en número, la importancia narrativa que tienen los protagonistas y su aparición en el 35 % de las películas del corpus obligan a prestarles mayor atención. A continuación ofrecemos más datos sobre su origen<sup>432</sup>:



*Gráfico 22: Personajes protagonistas del corpus de cine español (1929-1960): nacionalidades.*

Predominan claramente los protagonistas procedentes de países occidentales, sobre todo de la Europa occidental, siguiéndoles en importancia los protagonistas originarios de países de la Europa del Este. Solamente las películas *La canción de Aixa* (1939), *Bella, la salvaje* (1953) y *Misión blanca* (1946) tienen protagonistas que no son de algún país occidental.

<sup>432</sup> Téngase en cuenta que la suma de los porcentajes del gráfico que sigue no puede llegar al 100 %, dado que hay muchos decimales que no se reflejan.

- **Nacionalidad y carácter:**

Fijémonos primeramente en los personajes protagonistas. Por norma general, los protagonistas en el cine suelen tener un carácter positivo. Veamos si se cumple esta tendencia en el caso de los protagonistas extranjeros no hispanohablantes y si encontramos alguna variación que pueda correlacionarse con el país o zona de origen. Para una mejor visibilidad de los datos, agrupamos algunos de los países con pocos protagonistas<sup>433</sup>.

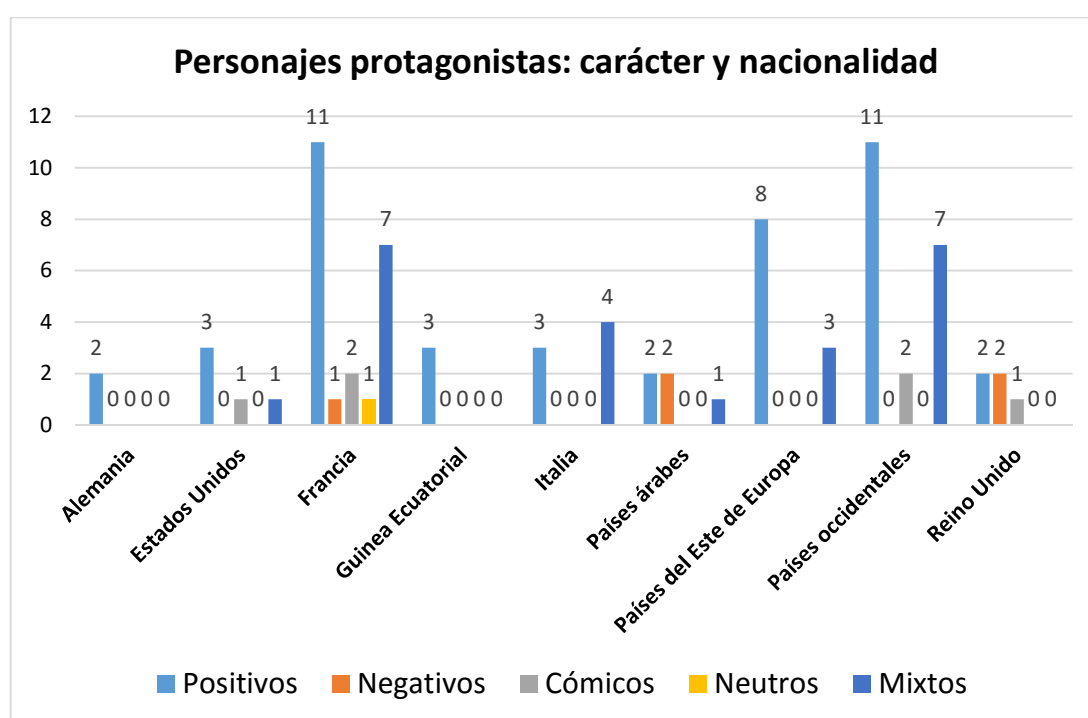


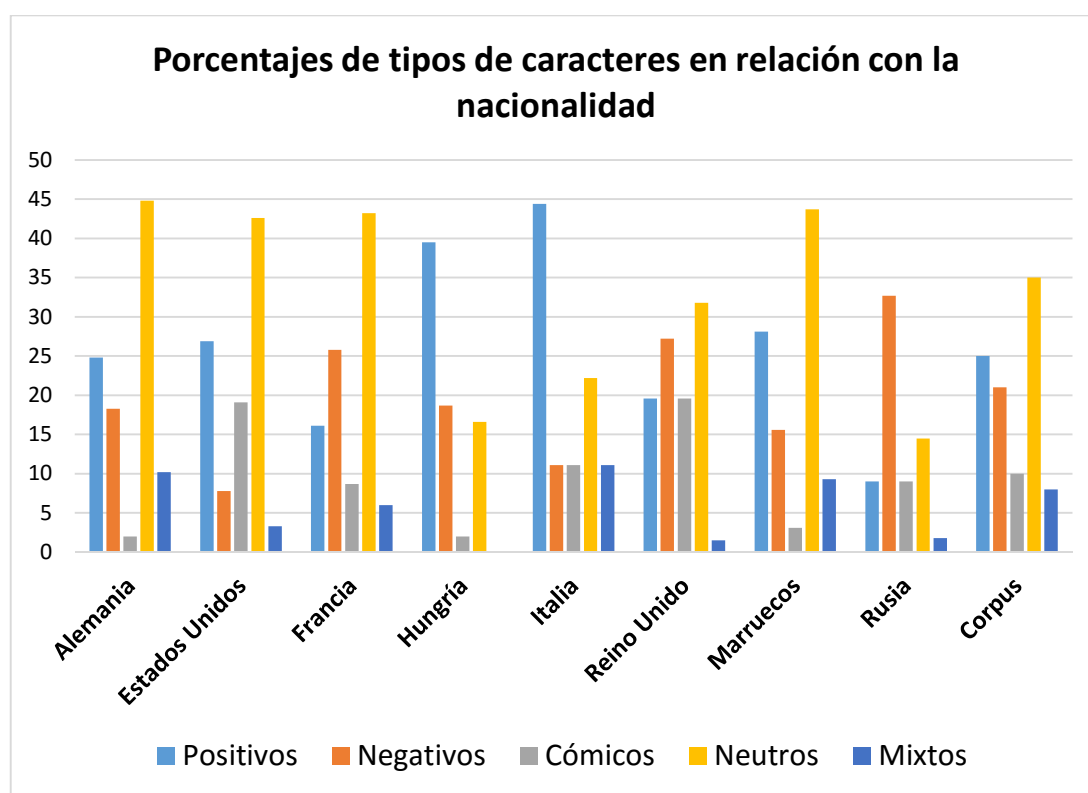
Gráfico 23: Personajes protagonistas del corpus de cine español (1929-1960): carácter y nacionalidad.

Como vemos, no se puede calificar a ningún protagonista de *personaje neutro*, como suele ser habitual. Aunque la mayoría de los personajes tienen un carácter positivo, observamos un número de protagonistas del grupo que hemos llamado

<sup>433</sup> Rusia, Hungría, Polonia y Checoslovaquia aparecen unidas en el grupo “Países de Europa del Este”; bajo el epígrafe “Países árabes” aparecen los personajes marroquíes más un protagonista árabe de un país indefinido; en el apartado “Otros países occidentales” agrupamos los protagonistas procedentes de países inventados (que, en este caso, son claramente países del occidente europeo), Bélgica, Grecia, Holanda, Irlanda, Portugal, Noruega y Suecia.

*personajes mixtos* superior al habitual, especialmente en casi todos los países occidentales, y, sobre todo, la aparición de protagonistas negativos, es decir, antagonistas franceses, británicos y árabes. Estos personajes se contraponen habitualmente con protagonistas positivos de origen español<sup>434</sup>. Por último, son también de países occidentales todos los protagonistas cómicos.

Los datos del siguiente gráfico muestran la proporción de los distintos tipos de caracteres con respecto al total de los personajes de cada nacionalidad, de los ocho países más representados. Ello nos permite ver la imagen que se transmitía de los naturales de cada país en las pantallas cuando se proyectaba cine español:



*Gráfico 24: Personajes del corpus de cine español (1929-1960): carácter y nacionalidad.*

Es sobre todo la relación entre las dos primeras columnas de cada país la que nos muestra la imagen más o menos simpática que se ofrece de él: hay muchos más personajes positivos que negativos en el caso de Estados Unidos, Hungría, Italia y Marruecos; más negativos que positivos en Francia, Reino Unido y Rusia. Solamente

<sup>434</sup> Esto es muy característico, por ejemplo, del cine policiaco: el bueno es el policía español y el malo el delincuente extranjero.

Alemania mantiene un cierto equilibrio que es similar a los datos del corpus en general, con un número ligeramente mayor de personajes positivos.

Otro dato curioso, y relevante para nuestro estudio, es la alta proporción de personajes cómicos anglosajones, tanto de Estados Unidos como de Reino Unido, pues esta comicidad muchas veces se basa en la caracterización lingüística o se subraya mediante este procedimiento en los personajes que tienen como lengua materna el inglés (§ 7.4.3).

#### **7.2.4. Personajes prototípicos**

A través del análisis de los datos ofrecidos en los anteriores apartados, hemos podido identificar una serie de personajes prototípicos en los que se repiten patrones que incluyen muchas de las variables analizadas. Se trata de los siguientes: el oficial y el suboficial, el soldado, el dirigente comunista, el rico, el trabajador del mundo del espectáculo, el delincuente, el turista, el “moderno americano”, el “primitivo pagano”, el rey, príncipe o noble y la aventurera.

A continuación describimos las características de estos prototipos para más tarde (§ 7.5.3) analizar su posible correlación con patrones de representación lingüística.

##### **- El oficial y el suboficial:**

Con 102 personajes en total, se trata del grupo más numeroso del corpus. Dentro de él, es el oficial francés que lucha en la Guerra de la Independencia el más representado; los siguientes son los militares de países comunistas, sobre todo rusos, los británicos, los estadounidenses y los alemanes.

La imagen que se da de unos y otros es bastante diferente: mientras que entre los oficiales alemanes aparece una proporción de personajes neutros, negativos, positivos y mixtos similar a la del corpus en general (§ 7.2.2), los oficiales británicos y

estadounidenses son mayoritariamente personajes positivos y, seguidamente, neutros; por el contrario, los rusos son todos negativos excepto un personaje neutro. Entre los franceses, predominan los personajes neutros de carácter menor, pero los secundarios son mayoritariamente negativos.

En cuanto a los seis protagonistas que son oficiales o suboficiales extranjeros, cinco comparten un rasgo: una historia de amor con una mujer española. Dos son personajes mixtos, con claroscuros, mientras que cuatro de ellos son, como suele ocurrir con los protagonistas, positivos, aunque tienen un antagonista español que les supera en valor o en sentido del honor. Tampoco es casual que, de los cuatro oficiales franceses protagonistas, dos tengan ascendencia española<sup>435</sup>.

#### - El soldado:

Hemos contabilizado un total de 36 personajes, un número muy inferior al de los oficiales. Se trata casi siempre de un personaje menor, y a veces lo hemos contabilizado como personaje colectivo, cuando aparecen en grupos y es difícil distinguir quién está hablando.

Dentro de este colectivo únicamente aparecen un personaje secundario y otro protagonista, ambos legionarios<sup>436</sup>.

Se trata en su mayoría de personajes neutros. Sin embargo, los casos que hemos contabilizado como personajes colectivos son, nada casualmente, casi todos negativos. Se trata de siete grupos de personajes: tres franceses, uno filipino, uno húngaro, uno ruso y uno marroquí; este último es el único personaje positivo, pues

---

<sup>435</sup> El capitán Pierre, que tiene una historia de amor con la protagonista española en *Venta de Vargas* (1958), tiene una abuela española. Asimismo, el sargento José, enamorado de Carmen en *Carmen la de Ronda* (1959), es hijo de un francés y una vasca.

<sup>436</sup> Es curiosa la recurrencia con que el cine de esta época destaca la participación o colaboración de voluntarios extranjeros (algunos de países inventados) en el ejército español. Además de estos dos personajes –Mauro, pseudónimo del príncipe Oswaldo de Eslonia, en *¡A mí la Legión!* (1942) y Lodiwick, el legionario polaco de *Truhanes de honor* (1950)–, está Erick Noborog, príncipe de Neubert, capitán de la Armada española, que es el protagonista de *Muñequita* (1940).



se trata de soldados regulares que colaboran con los personajes españoles<sup>437</sup>. Las situaciones en las que aparecen los personajes negativos son: ataques de las tropas francesas a poblaciones españolas en la Guerra de la Independencia<sup>438</sup>, ataque de las Brigadas Internacionales a un santuario que sirve de refugio al ejército franquista y a gente de un pueblo<sup>439</sup>, ataque de los insurrectos filipinos en el Sitio de Baler<sup>440</sup>, soldados rusos que vigilan y controlan a los divisionarios españoles prisioneros en campos de concentración soviéticos<sup>441</sup> y soldados húngaros que persiguen a disidentes políticos y católicos<sup>442</sup>. Las tres primeras situaciones muestran una obsesión política de la época: mostrar a la España que resiste el violento asedio extranjero. Toda una metáfora para un país aislado internacionalmente.

- **El dirigente comunista:**

Estos catorce personajes, de origen checo, húngaro o polaco, son casi invariablemente negativos, y siempre secundarios o menores. Se trata de personajes de importancia narrativa y carácter similares a los de los personajes del ámbito 1, los militares, espías y policías.

En la segunda mitad de los años 50, encontramos, sin embargo, una tendencia nueva hacia la trivialización de la amenaza comunista en ciertas comedias, y, por lo tanto, a la aparición de personajes cómicos, más bien paródicos, dentro de esta categoría: en *Suspense en comunismo* (1955), son ridiculizados el jefe del partido comunista, los delegados y la camarada Tatiana; en *Bombas para la paz* (1958) ocurre lo mismo con el delegado soviético y sus ayudantes.

---

<sup>437</sup> En *¡Harka!* (1941). La razón de este retrato positivo la hemos expuesto en la introducción de la parte III.

<sup>438</sup> *El tambor del Bruch* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y *Lola la Piconera* (1951).

<sup>439</sup> *El Santuario no se rinde* (1949).

<sup>440</sup> *Los últimos de Filipinas* (1945).

<sup>441</sup> *Embajadores en el infierno* (1956).

<sup>442</sup> *El canto del gallo* (1955).

- **El rico:**

Hay 30 personajes de los que únicamente sabemos que son ricos (aunque no se nos dice el origen de su fortuna) o que son herederos de una fortuna. A ellos podemos unir otros cinco personajes de los que, aunque se dice que son industriales, empresarios o magnates, se destaca sobre todo su riqueza y no su actividad empresarial. Lo reseñable es que más de la mitad tienen origen anglosajón, predominando los estadounidenses, y que 8 de ellos son personajes ridículos o cómicos<sup>443</sup>, lo que, en nuestra opinión, tiende a compensar el sentimiento de inferioridad que provoca la imagen de riqueza proyectada por estos países. Este resentimiento se hace explícito en otras ocasiones, en concreto contra los personajes estadounidenses<sup>444</sup>.

En cuanto a su importancia narrativa, sus índices son algo más altos que los de la media del corpus: un 12 % de protagonistas, un 35 % de personajes secundarios y un 51 % de personajes menores.

- **El trabajador del mundo del espectáculo:**

Se trata de un grupo numeroso de personajes de muy diversas profesiones, generalmente positivos o neutros, y en su mayoría menores, formado por diferentes subprototipos: las bailarinas, normalmente francesas y húngaras; los artistas circenses, en su mayoría italianos, pero dirigidos por franceses; los cineastas

---

<sup>443</sup> Un 26 %, porcentaje bastante más alto que el del corpus en general, un 10 %. Hay en este grupo más personajes cómicos que positivos (20 %).

<sup>444</sup> Así, por ejemplo, en *Julia y el celacanto* (1960), se disputan la posesión de un preciado pez científico italiano, con pocos recursos, y un científico estadounidense que ofrece mucho dinero por él, pero al final, gracias a un oficial de marina enviado desde Madrid, Julia decide que este fósil viviente se quede en España:

JULIA.- Me da pena por los americanos. ¡Después de venir desde tan lejos...!

OFICIAL.- Ya les irá bien perder alguna vez. Así se irán acostumbrando.

Asimismo, en *De espaldas a la puerta* (1959), cuando un cliente estadounidense de una sala de fiestas está bailando y choca contra otra pareja de bailarines, el hombre español dice: "Estos tipos se creen los amos del mundo".

estadounidenses; los músicos y directores de orquesta italianos; los violinistas húngaros, etc.

Aunque aparecen en todo tipo de películas, su presencia es más numerosa en las comedias de enredo y románticas.

- **El delincuente:**

Los delincuentes son un grupo de cuarenta personajes formado por una abrumadora mayoría de personajes negativos; una buena parte son caracteres secundarios que permiten, contrastando con ellos, resaltar las bondades de los protagonistas españoles: los policías.

Las nacionalidades mayoritarias son la francesa y la británica, pero vemos igualmente cómo actúan en España delincuentes de muy diversos países<sup>445</sup>, y aunque en el cine policiaco español también aparecen delincuentes españoles, seguramente la proporción entre unos y otros no refleja la realidad del momento.

Los contrabandistas y traficantes europeos son una figura recurrente también en el cine colonial<sup>446</sup>.

- **El turista:**

Los turistas no son aún el numerosísimo grupo de personajes que nutrirá el cine español de las décadas siguientes, pero constituyen un homogéneo bloque de 39 personajes neutros (70 %) y cómicos (30 %). No hay personajes positivos ni negativos, son elementos que forman parte del paisaje u objetos de burla.

El ciclo de la burla parece inaugurarse en 1940 con la película *Martingala*<sup>447</sup>:

---

<sup>445</sup> Austria, Brasil, Estados Unidos, Hungría, Italia, Polonia y Portugal.

<sup>446</sup> En nuestro corpus aparecen representados en *La mies es mucha* (1949) y *A dos grados del Ecuador* (1950).

<sup>447</sup> Puede que exista alguna película anterior en la que apareciera un personaje de este tipo y no hayamos podido localizarla (§ 6).

Una pareja de estadounidenses se esfuerzan por adoptar a un niño gitano y para ello ponen el siguiente anuncio en el periódico: “Matrimonio neoyorkino sin hijos, adoptaría niño corta edad, gitano raza pura, abonando a los padres cincuenta mil pesetas por la renuncia. Dirigirse: Parador turístico de Chiclana”. Los norteamericanos aparecen como rematadamente ingenuos, y ella como apasionada por el flamenco hasta la estupidez y la inmoralidad. Paralelamente, se insiste en su holgada posición económica y en su creencia en el poder del dinero como instrumento para cumplir cualquiera de sus deseos. Una vez que consiguen que se les venda un niño, descubren, tras lavarlo, que en realidad es rubio y, por lo tanto, no puede ser gitano según su punto de vista, de ahí que Miss Ketty (Anita Costa) se queje diciendo: “Nunca cantar flamenco” (Gallardo Saborido 2010: 70-71).

Esta pareja estadounidense es la única que tiene protagonismo en el cine español hasta la película *Veraneo en España* (1955), cuyo protagonista es un turista británico, personaje asimismo cómico. El resto de los personajes son menores.

A partir de 1955 se va intensificando el número de personajes que representan a turistas que son objeto de burla o directamente timados por los nacionales; dice Gómez Alonso (2006: 5) a propósito de la película *Los tramposos* (1959) que los extranjeros que visitan Madrid aparecen retratados “como si fueran seres inferiores o tuvieran un coeficiente intelectual bajo”, “como si se tratara de figuras de viñeta cómica”. Además, se les representa vestidos con un traje estereotípico: aparece un indio completamente vestido de blanco, dos escoceses con su traje tradicional, una ancianita inglesa que parece Agatha Christie, un árabe con su fez y su chilaba, etc.

#### - **El moderno americano:**

En este grupo incluimos a 32 personajes de diversa importancia narrativa, sexo y carácter, que muestran a través del cine una visión de la vida muy diferente de la de la mayoría de los españoles de la época que nos ocupa.

Desde la primera película sonora española, el estadounidense es ante todo un símbolo de la modernidad y el progreso: *Mr. Carawa* es el director de cine que viene a España a dar oportunidades a los actores españoles en *El misterio de la Puerta del*

*Sol* (1929). Cuando Pompeyo y Rodolfo llegan a los estudios<sup>448</sup> provisionales de las *Super-Carawa Productions* en las afueras de Madrid, miran asombrados desde la puerta y Pompeyo dice: “Tú, chico, estoy emocionado. Me parece que estoy en Los Ángeles...”.

Durante los años 40 y aceleradamente en los años 50<sup>449</sup>, el cine español se puebla de personajes estadounidenses, generalmente positivos y algunos de ellos también cómicos, que visitan España y tienen profesiones relacionadas con la técnica –prospecciones de petróleo<sup>450</sup>, construcción de autopistas<sup>451</sup>– y con la empresa, como los altos ejecutivos de Hollywood<sup>452</sup> o los magnates de determinadas industrias<sup>453</sup>. Otros son profesores universitarios, hispanistas<sup>454</sup>, de lenguas muertas<sup>455</sup> o de bioquímica<sup>456</sup>. Por último, de otros solamente sabemos que hacen turismo por España<sup>457</sup>.

Lo que muchísimos de ellos tienen en común es que aparecen rodeados de elementos que representan la modernidad y el progreso material. La modernidad está relacionada frecuentemente en estas películas con la música y el baile: *míster* Robert S. Morton, el técnico que se enamora de una sevillana, asombra a todos grabando a Esperanza, que canta ante su magnetófono<sup>458</sup>; una de las turistas de *El hombre que viajaba despacito* (1957) no se separa de su radio, que emite música todo el tiempo, y baila *rock* con entusiasmo; en *Aquí hay petróleo* (1955), el grupo de estadounidenses que llega a un pueblo castellano con la intención de buscar petróleo toma por asalto el casino del pueblo, poniendo música constantemente, y en la fiesta que celebran junto con los habitantes del pueblo se escucha y se baila *swing*; también hace una demostración de *swing*, aplaudida por los demás clientes de la sala de fiestas, un estadounidense en *De espaldas a la puerta* (1959). Pero quizá el caso más

---

<sup>448</sup> En el intertítulo de la película se escribe aún *studio*.

<sup>449</sup> Por razones geopolíticas, § Parte III, Introducción.

<sup>450</sup> ¡*Aquí hay petróleo!* (1955).

<sup>451</sup> *Sucedió en Sevilla* (1954).

<sup>452</sup> *El amor empieza en sábado* (1959).

<sup>453</sup> Del automóvil en *Historias de la feria* (1958), del acero en *Cristina Guzmán* (1943).

<sup>454</sup> *Curra Veleta* (1955).

<sup>455</sup> *Un americano en Toledo* (1958).

<sup>456</sup> *El duende de Jerez* (1953).

<sup>457</sup> Por ejemplo, las tres jóvenes de *El hombre que viajaba despacito* (1957).

<sup>458</sup> *Sucedió en Sevilla* (1954).

explícito es el del profesor Arthur Peck de *Un americano en Toledo* (1958) cuando se instala en la casa de María, una vivienda tradicional del casco antiguo de Toledo: nada más llegar, señala la necesidad de tener una radio para que dé alegría, y durante los siguientes días aparece con un tocadiscos, discos de *rock*, así como con una nevera. Alrededor de estos personajes, todo es movimiento, música y baile<sup>459</sup>.

La admiración por el progreso material de Estados Unidos se hace explícita también: en *Aquí hay petróleo*, cuando don Juan, el filósofo del pueblo, detecta petróleo en el dormitorio de Zoilo utilizando una máquina prestada por los técnicos estadounidenses, se dice:

ZOILO.- ¿Está seguro?

DON JUAN.- Esto no falla. Material americano.

En *La otra vida del capitán Contreras* (1955), el protagonista y Paca Revilla van a Nueva York. Desde el avión, cuando ya se ve la ciudad, Paca dice:

¡Qué maravilla! ¡Mira, mira! ¡La ciudad más impresionante del mundo! ¡Toda la civilización está aquí! ¡Todos los adelantos! Es como una máquina perfecta donde todos se mueven a un tiempo y saben concretamente a dónde van. ¡Mira los rascacielos! ¡Ahí se trabaja como en ninguna otra parte del mundo! Todo es joven aquí: las gentes, los automóviles, las calles, las ideas... En esta ciudad se oye palpar al mundo. ¿Te das cuenta, Contreras? Los hombres han inventado esta maravilla para hacer su vida más confortable, más fácil y más cómoda.

Pero la mirada del cineasta español sobre este tipo de personajes no suele estar exenta de ambigüedad: esos mismos personajes alegres y modernos se comportan a veces de manera poco adecuada<sup>460</sup> o manifiestan desprecio por lo que ven a su alrededor<sup>461</sup>. Otras veces se subraya su afán mercantilista, poniendo de manifiesto que el valor del dinero está para ellos por encima de la dignidad y los

---

<sup>459</sup> En *Aquí hay petróleo*, cuando en el casino del pueblo los estadounidenses tocan música y bailan, dicen don Juan y Zoilo:

ZOILO.- Yo creo que hacen demasiado ruido.

DON JUAN.- ¡Falta hacía, para despertaros!

Incluso en un momento de la película, la junta directiva del casino ordena que cese la invasión de los estadounidenses y que desalojen el local, porque el ruido no les permite oírse cuando hablan.

<sup>460</sup> Tanto los petroleros americanos de *Aquí hay petróleo*, cuando llegan al bar, como Arthur Peck, el protagonista de *Un americano en Toledo*, cuando llega a casa de María, lo primero que hacen es poner los pies encima de las mesas, sin ningún miramiento.

<sup>461</sup> La turista estadounidense de la radio que aparece en *El hombre que viajaba despacito* hace gestos de fastidio y aburrimiento hacia lo que se escucha todo el tiempo hasta que suena una pieza de *rock*.

sentimientos<sup>462</sup>. Por otra parte, el progreso y la ciencia que se asocia con ellos se percibe a veces como una amenaza al modo de vida tradicional español<sup>463</sup>.

En la película *Un americano en Toledo* (1958), una conversación entre Arthur Peck, el protagonista y profesor estadounidense de lenguas antiguas, y su anfitriona en Toledo, María, resume bien la tensión entre modernidad y tradición que provoca la creciente colonización cultural de España:

ARTHUR.- Oiga, ¿no le parece a usted que una radio daría un poco de alegría a esta casa?

MARÍA.- ¿Una radio en esta casa? Sería un anacronismo. Verá, a mí me gusta lo antiguo, lo arcaico, lo que está fuera de nuestro tiempo, en fin, lo que no proviene de ustedes.

ARTHUR.- Un momento. *Ustedes* ¿somos nosotros, los americanos?

MARÍA.- Exacto.

ARTHUR.- ¿No nos quiere?

MARÍA.- En realidad, no les conozco más que a través de las películas. ¿Son realmente así?

ARTHUR.- Poco más o menos.

MARÍA.- ¡Qué lástima!

ARTHUR.- ¿Por qué?

---

<sup>462</sup> En *La otra vida del capitán Contreras* (1955), el caballero Alonso de Contreras despierta en el siglo XX después de un sueño de tres siglos. Lo llevan a Estados Unidos, donde rápidamente se convierte en una figura codiciada para su uso en publicidad. Los publicistas usan trucos de todo tipo para engañarle y aprovechar su tirón comercial, aun a costa de la dignidad de Contreras, que dice: “lo que está bien para este país no está bien para mí”. Encontramos una escena de tono similar en *Curra Veleta* (1955): el tío de Curra le vende una guitarra, única herencia de Curra, a Alfred Brighton, profesor estadounidense que va a Sevilla a dar unas conferencias; cuando Curra se entera, va a ver al profesor para deshacer el trato, pero Alfred se niega:

CURRA.- Ea, para concluir, ¿me devuelve usted la guitarra, sí o no?

ALFRED.- Yo digo que lo lamento mucho, pero no.

CURRA.- ¿Y usted es un profesor y un caballero? (...) Usted no tiene conciencia ni corazón. ¡Yanqui, más que yanqui!

<sup>463</sup> Por ejemplo, en *El duende de Jerez* (1953), el profesor universitario Richard Byrnes, bioquímico, va a Jerez a dar una conferencia sobre una investigación suya en torno a los efectos perniciosos del vino en la salud. Por supuesto, los vinateros de la ciudad lo perciben como una clara amenaza para su negocio. En Jerez, la seriedad y la rigidez mental del estadounidense se ven confrontadas con aspectos mucho más pasionales del vino y, por supuesto, con el amor. La hija del vinatero más importante de Jerez le dice en una discusión: “Lo que le pasa a usted es que lo toma todo muy razonable, demasiado razonable. Da miedo tanta razón, tantísima inteligencia. No dejan nada a la ventura de Dios ni a la humildad de dar por bueno lo que no se entiende”. Nótese el paso del *usted* al *ustedes*, en un claro proceso de iconización: Richard deja de ser un individuo para pasar a representar a todo su país; esto sucede más veces a lo largo de la película: en una ocasión en que Richard no entiende lo que ella le dice, le espeta: “¡Qué gente, Dios mío, no saben más que probar bombas!”. Ni que decir tiene que, finalmente, Richard sucumbirá a los maravillosos efectos del vino jerezano y de la mujer andaluza, y termina afirmando: “(...) el vino no se compone solo de materia y de fórmulas de laboratorio, sino de posibilidades humanas, y no puede haber vino malo cuando el hombre es bueno. Esto es sencillamente lo que acaba de aprender el profesor Byrnes con el vino de España”.

MARÍA.-¡Bah! No me haga caso. Yo pertenezco a una raza de museo. A mí me gusta que cuando un hombre entra en una casa se quite el sombrero y no ponga los pies encima de la mesa.

- **El primitivo pagano:**

Bajo este epígrafe se agrupan en realidad dos estereotipos que aparecen en parte del cine colonial, y en especial en el cine de misioneros: el del buen nativo, generalmente convertido al catolicismo, al que se muestra como ingenuo y sencillo, y el del salvaje irredento. Ambos tipos comparten una imagen de primitivismo a la que contribuye en ocasiones su caracterización lingüística (§ 7.5.3). Estos personajes, de la India, Hawai y Guinea Ecuatorial, son en total 45.

Su primitivismo se manifiesta en sus acciones y en la forma en que los occidentales se dirigen a ellos (§ 7.1.2), y también se hace explícito a veces en las palabras y acciones de los colonizadores o de los misioneros. Por ejemplo, los colonizadores españoles les ofrecen chocolate a los nativos en *A dos grados del Ecuador* (1950) para ganarse su amistad, mientras que en *Misión blanca* (1946), el misionero le da un caramelo a un joven guineano que le entrega un mensaje, y que le contesta: “Gracias, padrecito”. En el mismo tono condescendiente, el protagonista de *Bella, la salvaje* (1943), un expedicionario cubano en Guinea, dice sobre Coco, su sirviente guineano, que le acaba de decir “Sí, sí, mi amo” mientras niega con la cabeza: “¿Será posible? ¡Es inútil! Trato que hable la lengua de Cervantes, pero no logro nunca que una el gesto a la palabra”. En otro momento, Coco, que parece el nativo más cercano a los hombres blancos, les sorprende jibarizando la cabeza de un indio puya, ante el horror de los expedicionarios.

En una película que no está incluida en nuestro corpus, *Obsesión* (Arturo Ruiz Castillo, 1947), un militar que está en Guinea resume el pensamiento común sobre los guineanos: “Estos negros son muy desgraciados; parecen chicos, son débiles e inconscientes” (*apud* Elena 2010: 168).

- **Reyes, príncipes y nobles:**



Son cuarenta y tres personajes, casi todos europeos –algunos de ellos de reinos inventados, como Neubert o Preslavia–, de edades, importancia narrativa y carácter variopinto. En este grupo se encuentran diez de los protagonistas de nuestro corpus, lo que supone un 12 % del total de personajes de esta importancia narrativa.

Aunque en principio es un grupo bastante heterogéneo, veremos que su tratamiento lingüístico es, por el contrario, de los más homogéneos en el cine de la época (§ 7.5.3).

- **La aventurera:**

Bajo este nombre incluimos a los personajes femeninos que podríamos calificar como cazahombres o devorahombres. Se trata de un grupo numéricamente muy inferior a los anteriores, pues hay un total de siete personajes, pero muy bien definido, con un patrón idéntico en todas sus variables: es una mujer joven, con acento francés casi siempre o con acento inidentificable, siempre rubia, bella y sofisticada. Su papel es secundario y funciona como antagonista de otro personaje, generalmente protagonista, una honrada y decente mujer española (§ 7.1.2). Es una de las mujeres fatales del cine español de la época. Su carácter, pues, por lo general es negativo (con excepción de un personaje mixto). Todas las películas en las que aparece son comedias o melodramas románticos.

Curiosamente, cuatro de estos personajes fueron interpretados por la misma actriz, Lily Vicenti, una italiana nacida en París que hizo bastantes películas españolas en los años 40 (§ 7.1.2).

### 7.3. Heterolingüismo: presencia y ausencia de las lenguas extranjeras

Dentro de nuestro corpus hay películas que reflejan situaciones en las que en la realidad se hablarían lenguas extranjeras y otras películas en las que no se hablarían, o no necesariamente. Nos referiremos a las primeras como “películas potencialmente heterolingües” y a las segundas como “películas potencialmente monolingües”<sup>464</sup>.

Estas últimas, es decir, las películas que solamente presentan escenas con situaciones comunicativas exolingües en español<sup>465</sup> (y no situaciones exolingües en otro idioma), porque el español es la lengua dominante en la situación presentada, son generalmente obras cuya acción se sitúa en España, con pocos personajes extranjeros que no interaccionan entre sí. No en todas ellas, sin embargo, los diálogos discurren totalmente en español, puesto que a veces nuestros personajes usan su lengua materna sin que exista una necesidad comunicativa, extemporáneamente, para provocar todo tipo de efectos. En total, en el corpus hay 24 obras que únicamente contienen situaciones exolingües y monolingües en español, y en las que efectivamente, no se usa otro idioma en ningún momento<sup>466</sup> ni hay ninguna razón objetiva para que se utilice otro. Aunque podríamos pensar que no tiene sentido incluir estas películas en este apartado, lo cierto es que la lengua extranjera sí aparece en otras películas de similares características, por lo que hemos optado por incluir en el estudio del heterolingüismo todas las películas del corpus. Así pues, no solamente analizamos cuáles son las formas en que se representan las

---

<sup>464</sup> Como anunciamos en la introducción del capítulo 4, preferimos usar para nuestro estudio el término *heterolingüismo*: incluimos así cualquier aparición de otra lengua, tanto si se trata de bilingüismo como de multilingüismo, y subrayamos el hecho de que hablamos exclusivamente de la aparición o no de lenguas extranjeras.

<sup>465</sup> Retomamos aquí conceptos que presentamos en § 4.3.

<sup>466</sup> Son las siguientes: *Torbellino* (1941), *Huella de luz* (1942), *Un marido a precio fijo* (1942), *El camino de Babel* (1944), *Hombres sin honor* (1944), *Turbante blanco* (1944), *Domingo de carnaval* (1945), *La vida en un hilo* (1945), *Leyenda de feria* (1945), *El crimen de la calle Bordadores* (1946), *El misterioso viajero del Clipper* (1946), *Angustia* (1947), *Embrujo* (1947), *Oro y marfil* (1947), *Balarrasa* (1950), *Brigada criminal* (1950), *De Madrid al cielo* (1952), *El duende de Jerez* (1953), *La alegre caravana* (1953), *Los agentes del quinto grupo* (1955), *Susana y yo* (1957), *El hombre de la isla* (1959), *El Litri y su sombra* (1960) y *Mi calle* (1960). La acción de todas ellas se ubica en España.

situaciones multilingües, sino que observamos el uso de lenguas extranjeras en las distintas situaciones comunicativas que nos presenta el corpus.

Comenzaremos este capítulo hablando sobre cuáles son las lenguas extranjeras presentes en nuestro corpus y en qué proporción lo está cada una (§ 7.3.1), para después pasar a analizar los mismos aspectos relacionados con las lenguas extranjeras que analizamos en la Parte II respecto del cine occidental en general: las estrategias de representación de las lenguas extranjeras utilizadas (§ 7.3.2), qué grados y formas adopta el heterolingüismo en el cine español de 1929 a 1960 (§ 7.3.3), cómo se resuelven o afrontan la comprensión y la incomprensión, tanto internas como externas, provocadas por la presencia de las lenguas extranjeras (§ 7.3.4), y, finalmente, cuáles son las principales funciones que cumple el heterolingüismo en el cine español de esta época (§ 7.3.5).

### **7.3.1. Lenguas extranjeras presentes en el corpus**

No siempre hemos podido identificar con certeza la lengua utilizada ni su autenticidad. Debido a la baja calidad del sonido, por tratarse de películas antiguas, y a la brevedad de algunas de las intervenciones, algunos casos ofrecen bastantes dudas<sup>467</sup>. En otros, nos faltaban informantes para reconocer la lengua exacta de la que se trataba<sup>468</sup>, pero podíamos, mediante los datos ofrecidos por la película, ubicarla geográficamente de forma aproximada.

En otros momentos ha sido una tarea ardua identificar las lenguas debido precisamente a la falta de datos suministrados por la película. Por ejemplo, en *El marqués de Salamanca* (1948) una bailarina extranjera –que es un personaje menor del que no tenemos ningún dato–, inopinadamente, prorrumpe en exclamaciones en una lengua desconocida, y, aunque el marqués de Salamanca, su interlocutor, le responde en francés pareciendo entenderla, está hablando húngaro.

---

<sup>467</sup> Por ejemplo, la breve conversación en lengua extranjera que se da en un café de Marruecos entre la protagonista y una mujer, aparentemente marroquí, en la película *La corona negra* (1951).

<sup>468</sup> Como en el caso de las lenguas africanas habladas en *Legión de héroes* (1942), *Misión blanca* (1946), *A dos grados del Ecuador* (1950) y *Bella, la salvaje* (1953).

Asimismo hemos encontrado algunos casos de falsas lenguas extranjeras, es decir, de idiomas inventados a la manera del *grammelot*, término con que Dario Fo denominó a la práctica teatral<sup>469</sup>, muy utilizada en la comedia del arte italiana, de imitar ciertas lenguas sin usarlas realmente. Los tres casos de los que tenemos certeza en nuestro corpus son de películas cómicas<sup>470</sup>, lo que las sitúa dentro de una antigua tradición dramática (§ 2.1.2).

A la hora de cuantificar la importancia de cada lengua, al menos en cuanto al número de películas en las que aparecen, hemos tenido en cuenta tanto estos casos de falsas lenguas como los casos dudosos arriba mencionados. Tengamos en cuenta que se trata de cine, y no importa tanto la realidad como la representación.

Estos son los diferentes idiomas presentes en nuestro corpus<sup>471</sup>:

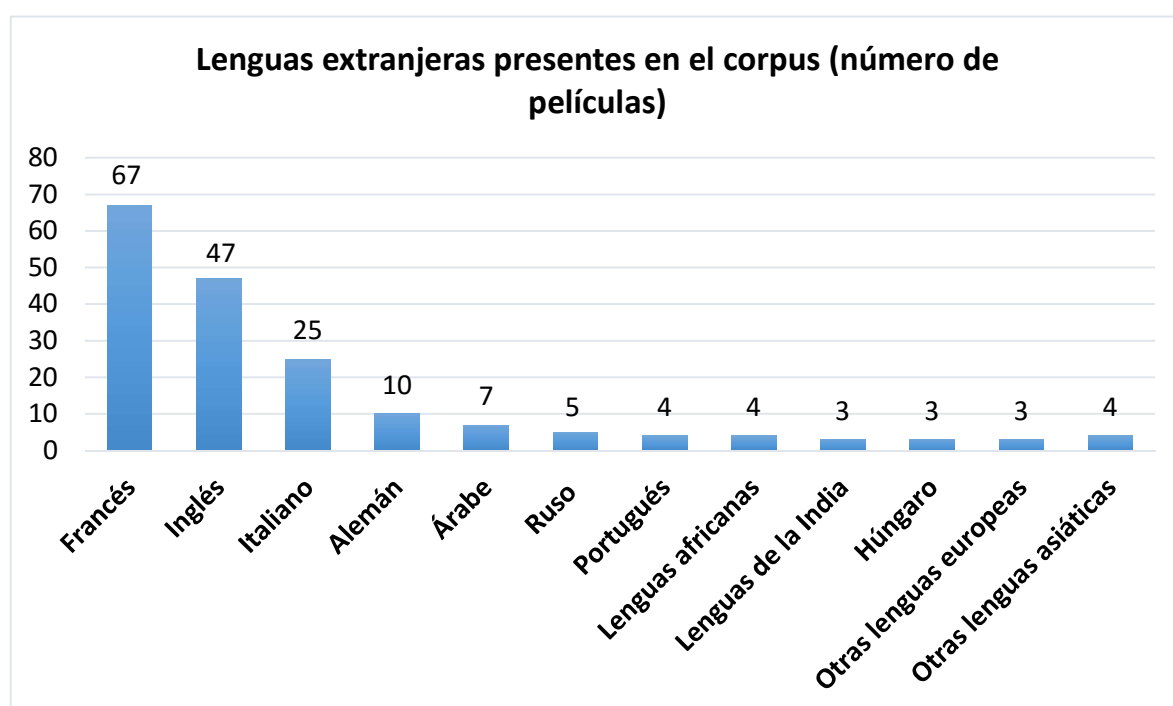


Gráfico 25: Corpus de cine español (1929-1960): lenguas extranjeras utilizadas.

<sup>469</sup> Que él mismo utilizó. Puede verse su número *L'uomo e la tecnologia*, donde en algunos fragmentos parece hablar en inglés sin hacerlo, en [goo.gl/Eo89TN](http://goo.gl/Eo89TN).

<sup>470</sup> Falso chino en *Los cuatro Robinsones* (1939), falso ruso en *Se le fue el novio* (1945) y falsa lengua africana en *Bella, la salvaje* (1953).

<sup>471</sup> De las tres apariciones de lenguas de la India, en una ocasión se habla oriya, la otra es hindi o urdu, y la tercera no hemos podido identificarla. En "Otras lenguas europeas" incluimos el polaco, el neerlandés y el sueco, con una aparición cada una. En cuanto a las "Otras lenguas asiáticas", se trata del chino (dos apariciones), el japonés (una aparición) y el tagalo (una aparición).

El predominio del francés es esperable, dado el elevado número de personajes y temas franceses en las películas de este corpus, y se mantiene durante las tres décadas que ocupa este estudio.

El inglés es, asimismo, una lengua muy utilizada en el cine desde el principio<sup>472</sup>, pero a partir de 1953<sup>473</sup> su presencia se incrementa notablemente: entre 1929 y 1952 se usa el inglés en 18 películas, y entre 1953 y 1960, en 29.

Llama la atención el caso de la lengua rusa, que aparece por primera vez en el cine español de forma oral en la película *Se le fue el novio* (1945), pero hablado por un personaje menor ridículo, un príncipe ruso exiliado, en el tiempo de la película bailarín, que habla un ruso inventado. Esta lengua no vuelve a aparecer en nuestro corpus, ya en su forma real, hasta 1954, en tres películas: dos anticomunistas<sup>474</sup> y otra sobre la guerra y la División Azul<sup>475</sup>. Es cierto que la mayoría de los personajes que lo hablan son negativos, pero el hecho mismo de la aparición de la lengua es significativo, pues otros hechos culturales concomitantes y cercanos en el tiempo resultan llamativos en esta época en la que la URSS y España hacía años que habían roto sus relaciones diplomáticas y tardarían aún bastantes años en reanudarlas<sup>476</sup>: en 1957 se empezó a enseñar ruso en la Escuela Central de Idiomas, con un éxito inesperado (Díaz Ballesteros 2011: 68), y a principios de los años 60 empiezan a llegar libros importados de la URSS a la desaparecida librería madrileña Rubiños-1860<sup>477</sup>.

Al hablar sobre las tendencias del cine multilingüe occidental (§ 4.1.3), investigamos sobre cuál era la extensión de su multilingüismo. Veamos cuáles son las tendencias y la evolución en el cine español de este periodo. En el gráfico que sigue, el español está siempre incluido, lo que quiere decir que la etiqueta “2 lenguas” implica el español más una lengua extranjera, la etiqueta “3 lenguas” el español más

---

<sup>472</sup> No olvidemos que en *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), la primera película sonora española, ya podemos oír esta lengua.

<sup>473</sup> Fecha de la firma del Pacto de Amistad firmado en Madrid entre España y Estados Unidos.

<sup>474</sup> *Los ases buscan la paz* y *Murió hace quince años*.

<sup>475</sup> *La patrulla*.

<sup>476</sup> Hasta 1977 no se reanudaron oficialmente. Sin embargo, cuando España fue aceptada en la ONU en 1955 contó con el apoyo de la URSS.

<sup>477</sup> Se trata de pequeños acercamientos que iban fraguando el establecimiento de relaciones que durante un par de décadas fueron básicamente comerciales.

dos lenguas extranjeras, etc. y solamente se recogen los datos de las lenguas que aparecen oralmente.

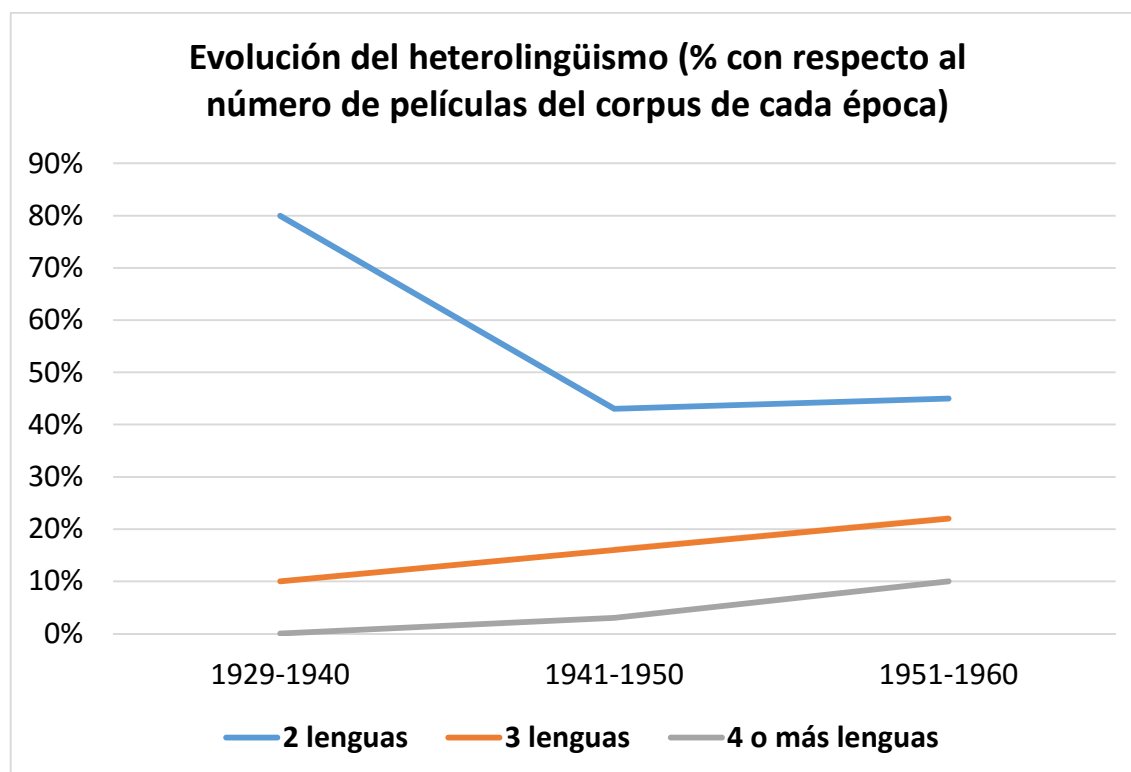


Gráfico 26: Corpus de cine español (1929-1960): evolución del heterolingüismo.

En el periodo 1929-1940, el 90 % de las películas analizadas son heterolingües, aunque hay que tener en cuenta que el número de películas de esta etapa es mucho menor que el de las siguientes y tenemos, por lo tanto, menos información. Se aprecia también un ascenso del número de lenguas implicadas entre la década de los 40 y la década de los 50.

La película de nuestro corpus en la que aparecen más lenguas es *Congreso en Sevilla* (1955), en la que se usan seis idiomas: alemán, francés, inglés, italiano, portugués y sueco. Es cierto que la mayor parte de lo que oímos son saludos y fórmulas de cortesía<sup>478</sup>, pero esto es lo que ocurre habitualmente en el cine español de la época (§ 7.3.3) y en general en el occidental (§ 4.3).

<sup>478</sup> *Pardon, piazzere tanto, all right!, auf wiedersehen, muito bem, etc.*

Hemos de señalar, para finalizar, que el uso de lenguas extranjeras en nuestro corpus viene siempre motivado, lógicamente, por la aparición en estas películas de personajes extranjeros, pero no son siempre estos los que las utilizan. En ocasiones, estos personajes hablan español, mientras que otros personajes, españoles, son los que, acomodándose al personaje extranjero en un movimiento de convergencia, dicen alguna palabra en su idioma. Por ejemplo, en *Mi fantástica esposa* (1943), tres personajes españoles están en un hotel en Lisboa; uno de ellos pide por teléfono que le preparen la cuenta y habla en primer lugar en español, pero finalmente responde: “obrigado”<sup>479</sup>.

También hay algunas ocasiones en que estas lenguas, además o en lugar de ser utilizadas por los personajes, están presentes oralmente a través de los medios de comunicación<sup>480</sup> o de la megafonía de los aeropuertos<sup>481</sup>.

### 7.3.2. Estrategias de representación del heterolingüismo

En este apartado analizaremos las estrategias mediante las cuales se representan las lenguas extranjeras y si aparecen o no en aquellas situaciones comunicativas en que las esperaríamos en la vida real y en aquellas situaciones en que suelen aparecer en el cine. Seguiremos para ello la taxonomía utilizada por Bleichenbacher (2008b), con las salvedades expresadas al hablar del cine multilingüe internacional (§ 4.2.1), teniendo en cuenta cinco grados de representación: ausencia<sup>482</sup>, señalización, evocación, cambio de código no realista y presencia.

---

<sup>479</sup> Algo similar ocurre en *La princesa de los Ursinos* (1947): hay ocho personajes franceses que además tienen conversaciones entre sí, pero ninguno habla francés, y solamente lo hace el protagonista español, Luis, cuando se despide de la princesa diciéndole “au revoir”.

<sup>480</sup> Por ejemplo, el único inglés que oímos en la película *¡Aquellas palabras!* (1949) llega a través de la radio (con una noticia que se oye primero en inglés y luego en español) porque los seis militares estadounidenses que hablan entre sí usan el español.

<sup>481</sup> En *La otra vida del capitán Contreras* (1955) una buena parte de la película se desarrolla en Estados Unidos y aparecen varios personajes estadounidenses, pero solamente oímos la lengua inglesa a través de la megafonía del aeropuerto.

<sup>482</sup> Bleichenbacher habla de *eliminación*. Sin embargo, puesto que en nuestro estudio incluimos también películas en las que no existen razones objetivas para que aparezca la lengua extranjera –si exceptuamos la presencia de un personaje que la tiene como lengua materna, lo cual puede ser razón suficiente–, algunas de las cuales son heterolingües pero otras no, preferimos sustituir este término por el de *ausencia*. Es decir, incluimos en este apartado tanto las películas potencialmente monolingües como las potencialmente heterolingües.

## A) Ausencia:

La lengua extranjera es un poderoso medio de caracterización y ambientación, y por ello no suele eliminarse por completo en el cine. En su propio estudio del cine estadounidense, Bleichenbacher (2008b: 89) descubre que la eliminación total de otras lenguas es poco frecuente.

Sin embargo, la ausencia total de las lenguas extranjeras se dio, y se sigue dando, en algunos tipos de cine. Algunas películas españolas potencialmente heterolingües de nuestro corpus presentan situaciones comunicativas endolingües y monolingües, pero no en español, pues toda la acción se desarrolla entre personajes no hispanohablantes que comparten su L1<sup>483</sup>; se trataría, por lo tanto, si se reflejara la realidad lingüística, de películas monolingües en otras lenguas. Otras películas de esta categoría presentan situaciones comunicativas exolingües, en las que los interlocutores tienen diferentes repertorios lingüísticos que no incluyen el español, y sin embargo usan el español como lengua común<sup>484</sup>; de nuevo, si la representación lingüística fuera realista, una película así se desarrollaría en una o más lenguas extranjeras. En la mayoría de estos casos, el cine español de esta época (y de épocas posteriores) optó por utilizar únicamente el español, eliminando la lengua extranjera. Esta es una tendencia común a todo el cine occidental; rodar una película completamente en otra o en otras lenguas extranjeras ha sido algo impensable hasta hace poco tiempo<sup>485</sup>.

Así pues, encontramos en primer lugar que los ejemplos más extensos de eliminación de lenguas extranjeras se dan en películas en las que la fidelidad a la realidad lingüística exigiría que toda la película se desarrollara en otra u otras lenguas. De este modo, en algunas películas cuya historia transcurre en otros países y en las

---

<sup>483</sup> Por ejemplo, la película *Mi vida en tus manos* (1943) relata una historia ambientada en Francia y con personajes franceses.

<sup>484</sup> Así, en *Rapsodia de sangre* (1957), italianos y húngaros hablan en español unos con otros, además de entre sí.

<sup>485</sup> En el siglo XXI sí encontramos ejemplos, aunque sigue sin ser lo más habitual: *Apocalypto* (Estados Unidos, Mel Gibson, 2006) tiene como única lengua la maya, y *La pasión de Cristo* (Estados Unidos, Mel Gibson, 2004) se rodó en arameo, hebreo y latín; en España, tenemos el ejemplo de *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009), en inglés (pero no por amor a la verosimilitud lingüística, dado que la historia se desarrolla en Egipto, en el siglo V, sino debido a objetivos comerciales).



que no intervienen personajes españoles se opta por sustituir completamente la otra lengua por el español. Igualmente, hay otras películas que hubieran requerido extensos diálogos en otras lenguas, por lo que también se optó por su eliminación total. Sin embargo, en total, solamente en nueve películas se opta por una desaparición absoluta otras lenguas, tanto en forma oral como escrita:

<b>Película</b>	<b>Escenario(s)</b>	<b>Lengua(s) eliminada(s)</b>
<i>Muñequita</i> (1940)	España y Randchany (país imaginario)	Lengua de Randchany
<i>¡A mí la Legión!</i> (1942)	Eslonia (país imaginario) y Marruecos	Lengua de Eslonia y lengua de Marruecos
<i>Mi vida en tus manos</i> (1943)	Francia	Francés
<i>Misterio en la marisma</i> (1943)	España	Polaco
<i>Eugenia de Montijo</i> (1944)	España y Francia	Francés
<i>La nao capitana</i> (1947)	España y barco español	Árabe
<i>Serenata española</i> (1947)	Bélgica, España y Estados Unidos	Inglés
<i>Lola la Piconera</i> (1951) <sup>486</sup>	España	Francés
<i>Molokai, la isla maldita</i> (1959)	Molokai (Hawai)	Hawaiano, holandés e inglés

*Gráfico 27: Corpus de cine español (1929-1960): películas en las que se eliminan totalmente las lenguas extranjeras.*

Hay más películas del subcorpus de películas potencialmente heterolingües en las que no oímos ni una sola palabra en otra lengua, pero sí se utiliza el paisaje lingüístico como indicación tanto del escenario como de la lengua que se está

<sup>486</sup> Esta es la única película sobre la Guerra de la Independencia en la que no aparece nunca la lengua francesa y todos los franceses hablan también español entre sí; pero también es uno de los pocos ejemplos en que hemos detectado otro modo de caracterizar al personaje extranjero con una base lingüística: en esta película, todos los franceses hablan el español peninsular estándar, frente a los personajes españoles, que hablan con marcado acento andaluz. Este mismo recurso se utiliza en *Curra Veleta* (1955) para caracterizar al hispanista Alfredo Brighton, y a tres oficiales franceses –entre ellos el protagonista– en *Carmen la de Ronda* (1959).

sustituyendo (§ 4.2.2)<sup>487</sup>. Suele tratarse igualmente de películas que, de haber recibido un tratamiento lingüístico naturalista, habrían exigido la utilización de las lenguas extranjeras en gran parte de la película o en toda ella:

<b>Película</b>	<b>Escenario(s)</b>	<b>Lengua (escrita únicamente)<sup>488</sup></b>
<i>¡A mí no me mire usted!</i> (1941)	España y Estados Unidos	Inglés
<i>Tierra y cielo</i> (1941)	España y Francia	Francés
<i>Boda en el infierno</i> (1942)	España, Francia y Rusia	Francés y ruso
<i>Audiencia pública</i> (1946)	Bélgica (o Suiza)	Francés
<i>El sótano</i> (1949)	País europeo no nombrado (probablemente Inglaterra)	Inglés
<i>Truhanes de honor</i> (1950)	España, Marruecos y Reino Unido	Francés e inglés
<i>La Señora de Fátima</i> (1951)	Portugal	Portugués
<i>La danza de los deseos</i> (1954)	España y Francia	Francés
<i>El tren expreso</i> (1954)	España y Francia	Francés
<i>La legión del silencio</i> (1955)	Checoslovaquia	Checo
<i>El fenómeno</i> (1956)	Alemania y España	Alemán
<i>Rapsodia de sangre</i> (1957)	Hungría	Húngaro e italiano
<i>Bombas para la paz</i> (1958)	España y Francia	Francés

*Gráfico 28: Corpus de cine español (1929-1960): películas en las que se eliminan oralmente las lenguas extranjeras pero aparecen en forma escrita.*

<sup>487</sup> En el anexo I se puede encontrar una relación completa de las películas del corpus con indicación de los idiomas extranjeros hablados y escritos.

<sup>488</sup> En algunas de estas películas aparecen por escrito otros idiomas que no tendrían cabida de forma oral: por ejemplo, en *La legión del silencio* hay carteles en alemán, francés e inglés, pero no son idiomas que hablarían los personajes en ningún caso. Consignamos en este cuadro, pues, solamente aquellos idiomas que han sido sustituidos por el español. En el anexo I puede verse el resto de idiomas que aparece de forma escrita.

Así pues, solamente en nueve películas se eliminan la(s) lengua(s) extranjeras totalmente, y trece solamente las muestran de forma escrita. Ello supone únicamente un 12,9 % del corpus. Vemos, pues, que la presencia oral de las lenguas extranjeras es mucho más frecuente que su ausencia en el cine de esta época.

Por último, encontramos que en algunas películas potencialmente heterolingües hay lenguas extranjeras que sí se utilizan oralmente, y otras lenguas que tendrían que utilizarse pero que, al contrario que las primeras, son sustituidas por el español y están presentes solamente, como las de la tabla anterior, a través del paisaje lingüístico:

<b>Película</b>	<b>Escenario(s)</b>	<b>Lenguas habladas</b>	<b>Lenguas solamente escritas</b>
<i>Lola Montes</i> (1944)	Alemania, España y Francia	Inglés	Alemán y francés
<i>La corona negra</i> (1951)	Marruecos	¿Árabe? <sup>489</sup>	Francés
<i>Los ases buscan la paz</i> (1954)	Austria, España, Hungría e Italia	Alemán y ruso	Húngaro e italiano
<i>Murió hace quince años</i> (1954)	España, Italia y Rusia	Ruso	Italiano
<i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i> (1958)	España, Francia e Inglaterra	Francés	Inglés
<i>Un rayo de luz</i> (1960)	España e Italia	Inglés	Italiano

*Gráfico 29: Corpus de cine español (1929-1960): películas en las que están presentes algunas lenguas extranjeras pero otras aparecen solamente en forma escrita.*

<sup>489</sup> Solamente hay una escena en un café, entre la protagonista y otra mujer, en la que se oye una lengua extranjera que no es el francés. Debido a la brevedad del fragmento y a la antigüedad de la banda sonora, no hemos podido confirmar que se trate realmente de árabe o dariya.

Según los datos anteriores, la supresión total –tanto en los diálogos como en las imágenes– de las lenguas extranjeras es más frecuente en las películas de los años 40, y también durante esa década la evocación mediante elementos escritos de la lengua eliminada en los diálogos se utiliza menos que en años posteriores. No es de extrañar la cautela de los cineastas, dado que en la inmediata posguerra se dictaron órdenes que restringían el uso público de palabras de lenguas que no fueran el castellano<sup>490</sup>. Llama la atención el preámbulo de una de esas órdenes, la primera que se refiere al uso de palabras extranjeras:

No por un mezquino espíritu de xenofobia sino por exigencias del respeto que debemos a lo que es entrañablemente nuestro, como el idioma, precisa desarraigar vicios de lenguaje que, trasciendo del ámbito parcialmente incoercible de la vida privada, permiten en la vida pública la presencia de modas con apariencia de vasallaje o subordinación colonial. Es deber del poder público, en la medida en que ello es posible, reprimir estos usos, que contribuyen a enturbiar la conciencia española, desviándola de la pura línea nacional, introduciendo en las costumbres de nuestro pueblo elementos exóticos que importa eliminar (BOE de 17 de mayo de 1940, p. 3370).

A continuación, en su artículo nº 1, esta orden prohíbe el uso de “vocablos genéricos extranjeros” en “rótulos, muestras, anuncios y lugares y ocasiones análogos”, como por ejemplo “denominaciones de establecimientos o servicios de recreo, industriales, mercantiles, de hospedaje, de alimentación, profesiones, espectáculos y otros semejantes”<sup>491</sup>. Las partes subrayadas muestran cómo esta orden dejaba bastante espacio a la interpretación personal. Así pues, no es de

---

<sup>490</sup> La mayoría de ellas parece encaminada a hacer desaparecer de la vida pública las demás lenguas del país, pero solamente la Orden de 21 de mayo de 1938, dictada por el autodenominado Ministerio de Industria y Comercio del bando franquista en Santander y publicada en el BOE del 26 de mayo (p. 7532), hace referencia expresa a alguna lengua concreta, en concreto a la lengua vasca, cuyo uso se prohíbe “en los títulos, razones sociales, Estatutos o Reglamentos y en la convocatoria y celebración de Asambleas o Juntas de las entidades que dependan de este Ministerio”. Otras normas posteriores (Orden de 16 de mayo de 1940, BOE de 17 de mayo, p. 3370 y sus aclaraciones y prórrogas: Orden de 20 de mayo de 1940, BOE de 30 de mayo, p. 3680 y Orden de 8 de julio de 1940, BOE de 22 de julio, p. 5088) se refieren a la prohibición del uso de “vocablos extranjeros” y “palabras extranjeras o pertenecientes a dialectos distintos del idioma castellano”.

<sup>491</sup> En la película *Ay, Carmela* (España/Italia, Carlos Saura, 1990) esta tendencia ideológica a la supresión de otras lenguas que no fueran el castellano se refleja en una escena: Paulino y Carmela, hechos prisioneros por los fascistas, son obligados a actuar para el ejército nacional y sus prisioneros; en la entrada al local, Carmela ve el cartel publicitario, en el que anuncian un espectáculo de *variedades*, y le dice a un teniente italiano que ellos siempre se anuncian como *variétés*; el teniente responde entonces: “En la nueva España solamente se habla la lengua del imperio”.

extrañar que, sobre todo en los años 40, las gentes del cine anduvieran con pies de plomo en lo que se refiere a la aparición de lenguas extranjeras en sus obras.

La eliminación total de las lenguas extranjeras o su eliminación en los diálogos se da más en ciertos subgéneros: el histórico-biográfico<sup>492</sup> y el anticomunista<sup>493</sup> son los más representados, mientras que apenas ocurre en las comedias<sup>494</sup>. Por otro lado, todos los personajes procedentes de países imaginarios o no definidos hablan, claro está, el español<sup>495</sup>.

A las películas en las que se elimina la LE oral y aquellas en las que la LE solamente aparece de forma escrita hay que añadir las 24 películas que solamente muestran situaciones exolingües y monolingües en español en las que no se utiliza ningún otro idioma (enumeradas en § 7.3, introducción). En total, las LE están ausentes de forma oral en 46 obras del corpus.

Por supuesto, en muchas películas en las que sí se utilizan las lenguas extranjeras hay también muchas escenas en las que estas lenguas son eliminadas. Es muy habitual que en una misma película se utilicen diferentes estrategias de representación en diferentes escenas o incluso dentro de la misma escena, lo que nos indica que la utilización de las lenguas en esta época cumple sobre todo propósitos puramente cinematográficos y no es debida a un deseo de verosimilitud lingüística.

Resumimos en este gráfico las distintas situaciones lingüísticas que hemos acogido bajo el epígrafe “ausencia” (en la columna 2, “eliminación de la LE oral”, están incluidas las películas de la columna 3, “eliminación de la LE oral y escrita”):

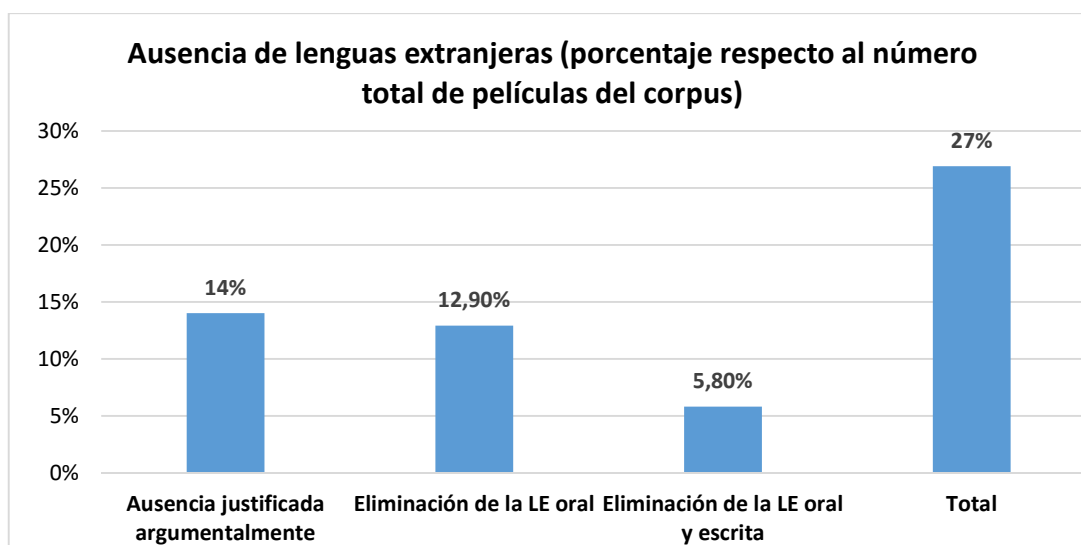
---

<sup>492</sup> *Eugenia de Montijo, Lola Montes, Molokai, la isla maldita, Serenata española, ¿Dónde vas, Alfonso XII?*

<sup>493</sup> *Boda en el infierno, La Señora de Fátima, La legión del silencio, Rapsodia de sangre, Murió hace quince años, Los ases buscan la paz.*

<sup>494</sup> De las películas nombradas, solamente *¡A mí no me mire usted!*, *Bombas para la paz* y *El fenómeno* son comedias.

<sup>495</sup> Tal como se recomendaba en las actas del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, donde se proponía el uso de la “pronunciación castellana correcta” para las “películas de asuntos imaginarios sin localización geográfica” (§ 3.5).



*Gráfico 30: Corpus de cine español (1929-1960): porcentajes relativos a la ausencia de lenguas extranjeras, en sus diferentes modalidades.*

Como podemos observar, solamente en poco más de la cuarta parte de las películas no están presentes de algún modo las lenguas extranjeras.

## **B) Señalización:**

Es un modo muy poco utilizado de marcar la sustitución de lenguas, inexistente en nuestro corpus en el sentido estricto en que lo usa Bleichenbacher (2008b): nombrar una lengua en lugar de utilizarla. Probablemente resulta una técnica un tanto artificiosa, que podría utilizarse muy esporádicamente a lo largo de una misma película.

Sin embargo, sí encontramos algunas, aunque escasas, excusas diegéticas para que se produzca la sustitución total o el paso de la otra lengua al castellano, que tienen un valor similar a la estrategia de señalización, pero son mucho más directas. En algunos casos se trata de excusas curiosas que muestran las ideologías lingüísticas predominantes en la España de la época. Por ejemplo, en la película *Noche decisiva* (1944) el protagonista, el conde Valentín, y su amigo Perucho entran en una peletería de París; el conde saluda a la dependienta y dice: “Mademoiselle”, pero su amigo Perucho hace esta observación: “No seas cursi, si habla español”, y a partir de ahí la

conversación se desarrolla en español, poniendo de manifiesto la imagen que transmite un español hablando una lengua extranjera sin necesidad de hacerlo. Muy similar es otra observación del protagonista de *¡Viva lo imposible!* (1958) a miss Mirra, su pareja, que es francesa; ambos trabajan en el circo, y cuando salen a actuar, ella va hablándole en francés; entonces él le dice: “Háblame en español, Mirra, que estamos en mi país”, como si las parejas, amigos o familias pudieran hablar en lenguas diferentes dependiendo del lugar donde estuvieran. En *Luna de verano* (1959), las dos protagonistas francesas, en la primera escena, se dirigen a España en coche y hablan medio en francés medio en español, hasta que una de ellas dice: “Recuerda nuestro convenio: prometo no hablar francés durante nuestra estancia en España”. Ambas lo prometen porque, al fin y al cabo, se dirigen a España a hacer un curso de español, y cumplen su promesa durante toda la película.

De carácter metafílmico es la estrategia utilizada en *Congreso en Sevilla* (1955). La película comienza en Estocolmo, donde la protagonista, la sevillana Carmen Fuentes, va por la calle y va narrando, dirigiéndose a los espectadores, su vida allí; se acerca a un hombre y hablan en sueco:

ELLA.- Stannar bussen här?  
ÉL.- Ja.  
ELLA.- Brukar det vara mycket folk?  
ÉL.- Nei.

Terminada esta breve conversación, la imagen se queda fija y se oye la voz de Carmen que dice: “Y ahora que caigo, me parece, me parece, que no han entendido ni jota. Pues nada: esto se arregla pronto. Hacemos marcha atrás...”. A continuación, las imágenes van marcha atrás, a cámara rápida, y se repite la escena, después de que Carmen dice: “...volvemos al principio... ¡y a doblar la película pasada al castellano! ¡Esto sí que es dar facilidades!”. Vemos la escena de nuevo y oímos<sup>496</sup>:

---

<sup>496</sup> La traducción no se corresponde exactamente con el diálogo en sueco, que dice:

ELLA.- ¿Para el autobús aquí?  
ÉL.- Sí.  
ELLA.- ¿Suele haber mucha gente?  
ÉL.- No.

ELLA.- Oiga, por favor, ¿sabe si para aquí el 52?

ÉL.- Sí.

ELLA.- ¿Y suele tardar mucho?

ÉL.- Algo.

A partir de aquí, en todas las escenas que se desarrollan en Suecia se habla en castellano, tanto si se trata de situaciones endolingües como exolingües.

Estas coartadas diegéticas o justificaciones metafílmicas que facilitan la eliminación de la lengua extranjera y el paso al castellano son anecdóticas por lo poco frecuentes, y no siempre contienen, como hemos visto, el nombre de la lengua sustituida.

Mucho más frecuentes son otros modos de dirigir la atención hacia la nacionalidad de los personajes implicados y, por tanto, de señalar cuál sería la lengua hablada, tales como nombrar la nacionalidad o utilizar antropónimos típicos de algún país. Asimismo, el aspecto de los personajes –tanto su físico como su vestimenta– y a veces los decorados indican muchas veces al espectador cuál es la lengua que está siendo sustituida (pueden verse ejemplos de películas de nuestro corpus en § 4.2.2).

### **C) Evocación:**

La utilización del español hablado con acento extranjero, las inserciones léxicas y la interlengua son recursos frecuentemente utilizados en el cine como sustitutos de una lengua extranjera. De esta manera, se mantiene en la conciencia del espectador la idea de que en la realidad se hablaría otra lengua, y al mismo tiempo se mantiene la comprensión externa sin necesidad de recurrir a subtítulos.

En nuestro corpus, encontramos esta manera de representar la lengua extranjera en 32 películas, que a continuación detallamos especificando la manera o maneras de representación elegidas:



	Acento	Inserciones léxicas <sup>497</sup>	Inter-lengua (otros rasgos)
<i>La canción de Aixa</i> (1939)		✓	
<i>Martingala</i> (1940)	✓	✓	✓
<i>Primer amor</i> (1941)		✓	✓
<i>Boda accidentada</i> (1943)	✓		✓
<i>Cristina Guzmán</i> (1943)	✓	✓	
<i>El abanderado</i> (1943)	✓	✓	
<i>Ídolos</i> (1943)	✓	✓	✓
<i>La chica del gato</i> (1943)	✓		
<i>Rosas de otoño</i> (1943)	✓	✓	
<i>Se le fue el novio</i> (1945)	✓		
<i>Audiencia pública</i> (1946)	✓		✓
<i>Misión blanca</i> (1946)	✓		✓
<i>Cuatro mujeres</i> (1947)	✓	✓	
<i>El tambor del Bruch</i> (1948)	✓	✓	
<i>La fiesta sigue</i> (1948)	✓		
<i>¡Aquellas palabras!</i> (1949)	✓		
<i>Pacto de silencio</i> (1949)	✓		
<i>A dos grados del Ecuador</i> (1950)	✓		✓
<i>Agustina de Aragón</i> (1950)		✓	
<i>La noche del sábado</i> (1950)		✓	
<i>La corona negra</i> (1951)	✓		
<i>Congreso en Sevilla</i> (1955)	✓		
<i>Curra Veleta</i> (1955)	✓		✓
<i>La otra vida del capitán Contreras</i> (1955)	✓		
<i>Suspenso en comunismo</i> (1955)		✓	
<i>Veraneo en España</i> (1955)	✓	✓	✓
<i>Tarde de toros</i> (1956)		✓	✓
<i>Cumbres luminosas</i> (1957)	✓	✓	
<i>Maravilla</i> (1957)	✓	✓	✓
<i>Gayarre</i> (1958)		✓	✓
<i>Un americano en Toledo</i> (1958)	✓		✓
<i>Un rayo de luz</i> (1960)	✓		

*Gráfico 31: Corpus de cine español (1929-1960): películas en las que se usan las diferentes modalidades de la estrategia de evocación.*

El español hablado con acento es la forma más presente y se usa en 25 películas; este acento, como ocurre en el caso de la representación de la interlengua

<sup>497</sup> Alternancias de código intraoracionales o de tipo etiqueta.

(§ 7.4.2), es muchas veces exagerado o no se corresponde con el acento prototípico de los hablantes de la nacionalidad representada. En ocho de estas películas, el acento es la única marca lingüística que nos recuerda que la situación se desarrollaría en otra lengua en la vida real.

En cuanto a las inserciones léxicas y la interlengua, usadas en 17 y 13 películas respectivamente, sus características son las mismas que las que se aprecian en el habla de los mismos personajes cuando la situación es exolingüe en español. Dice Bleichenbacher (2008b: 60) que la evocación puede darse en cualquier nivel lingüístico, pero el fonológico y el léxico son los más afectados en el cine, mientras que los ejemplos de interferencia morfosintáctica son prácticamente inexistentes, porque podrían confundir la representación del heterolingüismo con la representación de una L2, de una interlengua. Esta no parecía ser una preocupación para muchos cineastas españoles, pues bastantes personajes usan una interlengua idéntica cuando hablan con sus compatriotas (situación endolingüe, con sustitución de la lengua extranjera mediante evocación a través de la interlengua) que cuando hablan con hispanohablantes (situación exolingüe). Aunque hablaremos en profundidad sobre las características de las interlenguas de los personajes más adelante (§ 7.4), damos a continuación un par de ejemplos en los que la interlengua se usa como evocación de la L1 eliminada. En *Boda accidentada* (1943), una mujer extranjera (con falso y exagerado acento francés) y su hija dicen:

MADRE.- Oye, niña, ¿qué buscas?  
HIJA.- Yo estar buscando mis gafas.

En *Maravilla* (1957), dos turistas escoceses que están en una taberna madrileña hablan entre sí de este modo:

MUJER.- Yo no entiendo.  
HOMBRE.- ¡Oh, mucho fetén!  
MUJER.- ¡Oh, fetén! No entiendo.  
HOMBRE.- Mí tampoco, pero será very good.

En la tabla anterior podemos apreciar que es muy poco frecuente que se utilicen las inserciones léxicas sin que la interlengua esté representada también mediante otros elementos, bien solamente mediante el acento bien por otros rasgos

léxicos y morfosintácticos. Si el personaje no tiene ningún acento extranjero, parece muy artificial poner en su boca palabras de su lengua. Sin embargo, esto se hace, como podemos ver en la tabla, en tres películas, con diferentes efectos:

- En *La canción de Aixa* (1939), prácticamente todos los personajes son marroquíes –únicamente aparecen españoles en la secuencia inicial y son personajes menores– y hablan español nativo. Esta película es una rareza dentro del cine de ficción colonial sobre Marruecos, y así la juzga el especialista en cine colonial Alberto Elena cuando dice:

Al contrario de lo que sería la norma en el cine africanista español, donde los nativos apenas son oscuros figurantes que ceden su protagonismo a legionarios o espías, aquí son los propios marroquíes quienes centran la acción. Los españoles sólo comparecen en la secuencia inicial del film, importante más por sus implicaciones ideológicas que por su mero carácter de obertura: en un Tetuán cosmopolita, rebotante de grandes hoteles, lujosos bares, orquestas y automóviles, marroquíes y españoles conviven fraternalmente. Al progreso material que los españoles han aportado al Protectorado se superponen muy especialmente la tolerancia y el respeto por la idiosincrasia, tradiciones y formas de vida locales (no habrá intromisión alguna en toda la película por parte de aquéllos), que encuentran sin duda correspondencia en Abslam y sus cabileños. Ni siquiera el tema del mestizaje, uno de los habituales recursos dramáticos del melodrama de corte colonial, es explotado aquí con una finalidad diegética: Aixa jamás aparece estigmatizada por su condición de mestiza y el conflicto que su presencia desencadena se resuelve de forma pacífica y civilizada, terminando por corresponder al amor del caíd Abslam en un elíptico *happy end*. De este modo, *La canción de Aixa* satisface consistentemente la exigencia básica del cine colonial, a saber, familiarizar a la metrópoli con una imagen idealizada del Imperio, subrayando los lazos seculares entre colonizadores y colonizados (1997: 27).

Pues bien: el tratamiento lingüístico parece querer subrayar o coadyuvar a esta armonía e identificación, pues todos los personajes marroquíes hablan español nativo, algo que no es frecuente en el cine colonial, como no lo es que los colonizados sean los protagonistas. En aras de este respeto, además, los personajes marroquíes incluyen de vez en cuando palabras con fuerte carga cultural, como *casba*, *cabila* y *caíd*. Al tratarse de términos muy conocidos en España –más todavía en esa época– y al ser pronunciados totalmente a la española por los actores, se integran

plenamente en el habla de los personajes sin producir ninguna disonancia. En realidad, todo el tiempo se habla español, y las inserciones, más que tales, parecen préstamos (y de hecho así han permanecido en nuestra lengua estas palabras).

- Las inserciones léxicas en francés de *Agustina de Aragón* (1950), cuando los soldados y oficiales franceses hablan entre sí, resultan menos naturales:

SOLDADO 1.- No hay peligro, es decir, no hay peligro nada más que para el marido.

SOLDADO 2.- Mon Dieu! ¡Una española que vale por una francesa!

SOLDADO 1.- Buena almohada para después de una guardia, ¿eh?

Bonaddio (2004: 24-25), hablando sobre la falta de caracterización adecuada de los personajes extranjeros en los dramas cinematográficos del primer franquismo, pone como ejemplo precisamente esta película:

An almost complete disregard for verisimilitude in the performance of foreignness characterizes the representation of foreigners in dramas, most notably historical dramas, produced in the early Franco period by Cifesa (Compañía Industrial Film Español) (...) Since no attempt is made to feign a foreign accent, the figures who appear on screen speak 'as Spaniards' (...) This works, in a peculiar way, to undermine the distinction between Spaniards and foreigners. Clearly Spaniards playing foreigners 'as Spaniards', their foreignness is signified by means other than verisimilitude of speech, such as name, costume, pot or even the possession of a dubious morality since (...) foreigners often occupy (though not exclusively) the negative pole in the Manichaeic discourse characteristic of these films. Ultimately, spectators, if they are to accept the foreignness of the figures on screen, are obliged to suspend their disbelief and deny the unreality of the performance. In *Agustina de Aragón*, for example, acceptance is facilitated by action sequences depicting marauding or battling French invaders. Less helpful are those instances where figures of foreignness actually speak; in other words, where the transparency of the performer's disguise is most apparent. In such cases, the dialogue struggles to maintain credibility. When Agustina (...) is detained at a French army checkpoint, she is made to endure the harassment of an officer inspecting her safe-conduct. His initial 'Oh, mademoiselle', which, though betraying a Spanish accent, serves to signify his Frenchness, is followed by pronouncement in fluent, native Castilian. When Agustina informs him that she is on the way to her wedding, the officer's response is equally inconsistent as he juggles a smattering of French with synonyms in Spanish: (...) '¿Boda? ¿Qué es boda? ¡Ah, oui! Matrimonio. ¡Qué dolor! ¡Mon dieu! ¡Qué dolor!'. By the time an infantryman, impressed by Agustina's comportment, makes the preposterous statement (...) ¡Mon Dieu! ¡Una

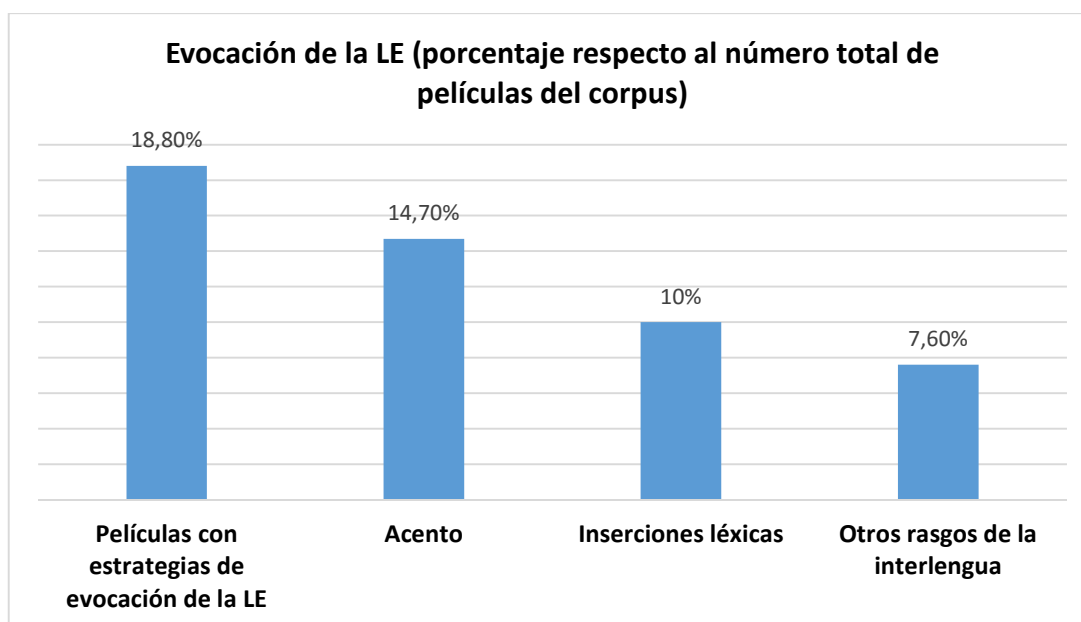
española que vale por una francesa!’, the sham has been well and truly uncovered.

- El melodrama *La noche del sábado* (1950) hace uso también de este recurso de manera sociolingüísticamente inverosímil. La película está ambientada en Preslavia (país imaginario) e Italia. Tenemos cinco personajes italianos, seis de Preslavia y uno de Reino Unido. Todos ellos hablan un español nativo, pero tres de ellos, dos italianos y uno de Preslavia, utilizan en una ocasión palabras en italiano: *Santa Madonna!, bambina, la tua*. La única finalidad que pueden tener estas inserciones léxicas, que aparecen en escenas alejadas unas de otras, es que no perdamos de vista que, a pesar de que la mayor parte de la acción se traslada a Preslavia, la protagonista, Donina (luego Imperia) es italiana y no española; esto puede guardar relación con el tipo de vida de Imperia, de moral dudosa para la época.

La utilización de alguno de estos modos de evocación de la lengua extranjera no excluye, de todos modos, el uso de otras formas de representación; de hecho, en casi todas las películas nombradas en este apartado aparecen otros personajes extranjeros que no están caracterizados lingüísticamente y hablan siempre un español nativo, y personajes que, en situaciones exolingües, hablan su L1 y no el español.

No es posible, por ello, y por la variedad de películas que utilizan estrategias de evocación, trazar una correspondencia entre el uso de la evocación (y las diferentes maneras de evocar la lengua extranjera) y los géneros o los temas. Parece que no existen convenciones o tendencias asociadas a géneros y temas, sino un uso de los diferentes recursos lingüísticos asociados a la caracterización de los personajes.

En el siguiente gráfico podemos valorar la importancia de cada una de estas formas de evocación de la LE en el cine de esta época:



*Gráfico 32: Corpus de cine español (1929-1960): porcentajes de uso de las diferentes modalidades de la estrategia de evocación.*

#### **D) Cambio de código no realista:**

La alternancia de códigos interoracional que iría asociada a lo que Bleichenbacher (2008b: 78-79) llama *cambio de código no realista* (§ 4.2.1) es poco utilizada para representar las situaciones endolingües en lenguas extranjeras, de hecho solamente la encontramos utilizada de esta manera en cuatro películas de nuestro corpus.

En dos de ellas este cambio de código, aunque no es totalmente realista, podría estar justificado por la situación comunicativa: en *La chica del gato*, se trata de conversaciones entre don Sigmundo y su novia, dos suecos<sup>498</sup>, pero rodeados de personajes hispanohablantes a los cuales a veces se dirigen en español poco antes, durante y poco después de sus conversaciones. Igual ocurre en *El tambor del Bruch*, en la que muchos diálogos entre los soldados y oficiales franceses se producen con presencia de españoles, y los oficiales y soldados franceses alternan con frecuencia el español y el francés, incluso en un mismo turno de palabra:

<sup>498</sup> Pero hablantes de alemán (§ Parte III, Introducción).

CORONEL.- ¡Capitán Renoir!  
CAPITÁN.- Mon colonel?  
OFICIAL.- ¡Algo pasa arriba! Venez avec moi!

En las otras dos películas, el cambio de código no realista cumple funciones cinematográficas. Veamos una escena completa de la película *Suspense en comunismo* en la que se utiliza este marcado cambio de código: en un colegio se celebra el fin de curso, y en una sala se hallan reunidos niños y padres bajo la presidencia de varias figuras académicas. Detrás de ellas, en la pizarra, podemos leer: “Vive monsieur le préfet! Vive!”, al tiempo que oímos a todos los presentes cantar *La Marsellesa* en francés. Cuando acaba el himno, un hombre que está en la mesa presidencial hace gestos a un niño y después se produce este intercambio:

NIÑO.- Oui?  
HOMBRE.- Mais oui.  
*(El niño saca un gran ramo de flores y se lo entrega al prefecto)*  
PREFECTO.- Merci, mon enfant.  
*(El prefecto da dos besos a cada uno de los cuatro cargos que presiden la ceremonia y después se dirige al público)*  
PREFECTO: Monsieur le directeur, monsieurs les professeurs, monsieur le colonel, mesdames, monsieurs, mes enfants... *(Se toca el entrecejo por debajo de las gafas)* Yo no soy orador, soy hombre de pocas palabras, y estas son: queda clausurado el curso. Vive la France!  
TODOS.- *(Aplaudiendo)* Vive! *(Se levantan y vuelven a cantar La Marsellesa).*

Asistimos a la ilusión creada de haber visto una escena en francés y haberla comprendido perfectamente. La escena se abre, se cierra y se ambienta en francés, pero la parte sustancial del magro discurso del prefecto se dice en español.

Esta manera de enmarcar lingüísticamente la escena se da también en *Rosas de otoño* (1943), por ejemplo en esta conversación privada de Josephine y Adolfo Barona, dos estafadores franceses que vienen a España:

ADOLFO.- Épatant, Josephine, épatant! Maravilloso, eres única.  
JOSEPHINE.- ¿Contento?  
ADOLFO.- ¡Oh, gitanaza!  
JOSEPHINE.- ¡Ole! ¿Y ahora qué?

ADOLFO.- Ahora no hay tiempo que perder. Todo está en regla. La falsificación es perfecta. Mañana a primera hora estará en nuestro poder el millón.

JOSEPHINE.- Adolfo, je t'aime.

El cambio de código no realista no solamente se da dentro de una misma escena, como las analizadas anteriormente: también puede darse, y es relativamente frecuente, entre diferentes escenas. Es decir, pueden aparecer escenas con situaciones comunicativas similares en las que la representación de la(s) lengua(s) extranjera(s) oscila entre la eliminación (o la evocación) y la presencia.

Esto ocurre a veces tratándose del mismo personaje. Veamos algunos ejemplos: en la película *Misión blanca* (1944), Minoa, un guineano, utiliza su L1 cuando habla con su amigo Harpo, mientras que usa una interlengua en español cuando lo hace con su novia Souka, por ejemplo cuando dice: “Con esto quemar capilla. Él tener latas de estas. Él odiar padre Javier”. De forma similar, Tomás<sup>499</sup>, un indio que trabaja como criado en la misión de *Sor Intrépida* (1952), habla con su mujer, también india, en español, pero en una escena posterior en la que están ambos con las misioneras españolas, ella habla su L1 y él le sirve de intérprete.

La falta de coherencia lingüística de estas y otras escenas del cine de la época puede en ocasiones deberse a un fallo de *raccord*, pero en general hay que atribuirla a una falta de interés por reflejar la realidad sociolingüística. Se primaban la comprensión de la escena, los efectos dramáticos y la caracterización de los personajes sobre la verosimilitud.

En otras ocasiones se trata de personajes diferentes pero de situaciones comunicativas similares: por ejemplo, en la película *Ídolos* (1943) casi todos los personajes franceses hablan entre sí en español, y como nativos, excepto la criada de la protagonista, Jeannette, que intercala frases en francés, y un admirador de Clara, la protagonista, que se dirige a ella en francés para pedirle un autógrafo. En *Sangre en Castilla* (1950), hablan dos oficiales y dos soldados franceses, y todos ellos son personajes menores; uno de los oficiales y uno de los soldados hablan con españoles

---

<sup>499</sup> Interpretado por Paco Rabal, que mantiene su acento español cuando habla hindi o urdu. Es la razón principal por la que nuestros informantes no pudieron distinguir de cuál de las dos lenguas se trataba.



y también entre sí, y lo hacen siempre en español nativo, mientras que el otro oficial y el otro soldado solamente hablan entre sí, y lo hacen en francés, de forma que parece primar la identificación del personaje mediante su habla, independientemente de la situación comunicativa. En *El canto del gallo* (1955) hay varias escenas similares, en las que soldados o policías húngaros persiguen a alguien; en algunas se utiliza el húngaro y en otras se utiliza el español. Por lo general, este tipo de alternancia de lenguas en diferentes escenas se puede relacionar con una determinada función dramática de la lengua extranjera<sup>500</sup> o con la caracterización de los personajes, aunque no es descartable que en ocasiones se deba a las diferentes habilidades lingüísticas de los actores y otros factores fortuitos<sup>501</sup>.

### E) Presencia:

Las L1 de los personajes extranjeros están presentes en la mayoría de las películas de manera oral y aparecen en 123 de las 170 películas del corpus, en diferentes grados y formas (incluyendo su uso como estrategia de evocación o como característica de la interlengua). Sin embargo, solamente hemos identificado 22 películas<sup>502</sup> en las que se hace un uso lingüísticamente coherente de las lenguas extranjeras, que aparecen en todas las situaciones y momentos en que las esperaríamos en la vida real<sup>503</sup>. En la mayoría de ellas, no obstante, la LE apenas está

---

<sup>500</sup> Por ejemplo, es casi una convención del cine occidental incluir órdenes militares en otros idiomas, aunque en el resto de los diálogos esos idiomas no aparezcan (§ 7.3.3).

<sup>501</sup> Como nos sugiere esta anécdota que recoge Santaolalla (2005: 57) a propósito de la búsqueda de la actriz protagonista de *Los últimos de Filipinas*: “Una crónica de la época refleja a la perfección la ligereza con que se asumía la usurpación de papeles étnicos por parte de intérpretes nacionales. Tras mencionar que el director no ha encontrado todavía una actriz para representar a Tala, el cronista concluye su artículo con la siguiente exhortación: “Señorita: si tiene usted los ojos nada más que así de oblicuos, tome el primer tren tranvía de la Ciudad lineal. Es su suerte, señorita. Hace falta una mujer para *Los últimos de Filipinas*” (Sánchez, 1945: s.pag).

<sup>502</sup> Son las siguientes: *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), *Abajo los hombres* (1935), *Carne de fieras* (1936), *El bailarín y el trabajador* (1936), *Sierra de Teruel* (1939) *Legión de héroes* (1942), *Noche fantástica* (1943) –en este caso el personaje al que se le habla en francés es un perro–, *Ángela es así* (1944), *El capitán de Loyola* (1948), *La calle sin sol* (1948), *El Santuario no se rinde* (1949), *Neutralidad* (1949), *¡Hombre acosado!* (1952), *Relato policiaco* (1954), *El guardián del paraíso* (1955), *Heredero en apuros* (1956), *Tarde de toros* (1956), *Parque de Madrid* (1958), *La frontera del miedo* (1958), *De espaldas a la puerta* (1959), *Los tramposos* (1959) y *Un vaso de whisky* (1959).

<sup>503</sup> Este hecho es independiente de la verosimilitud o no de la interlengua en español que algunos personajes utilizan cuando se comunican con hispanohablantes, cuestión que analizaremos en el apartado 7.4.

presente en una frase o un breve intercambio, y son muy pocas aquellas en que podamos afirmar que tiene una entidad como lengua secundaria<sup>504</sup>.

En veinte de los casos, la película es heterolingüe porque se representan con fidelidad a la realidad lingüística dos tipos de situaciones: aquellas en que hablan personajes extranjeros que comparten su L1, y aquellas en que el personaje no sabe otra lengua que la suya o no se ha dado cuenta de que debería hablar otra lengua<sup>505</sup>.

En las dos películas restantes, aparece otra lengua porque se produce una alternancia de códigos mimética, es decir, se refleja una situación en que sería factible que se produjera un cambio de código por divergencia o convergencia con otros hablantes que puede deberse a muy diversos factores. En *La frontera del miedo* (1958), se representa a una comunidad bilingüe –siquiera temporal–, pues la situación en que se produce la alternancia es una clase de idiomas en una academia; en *Sierra de Teruel* (1939), el capitán Schreiner, voluntario de las Brigadas Internacional en la Guerra Civil española, es herido y, aunque hasta ese momento había hablado en español con todos sus compañeros, sintiéndose morir, cambia al alemán y dice: “Das bleibt nur ein Motto”<sup>506</sup>.

Aunque las películas del periodo anterior al régimen franquista que hemos podido analizar en nuestro corpus son pocas<sup>507</sup>, no parece casual que de casi todas ellas<sup>508</sup> podamos decir que hay una presencia coherente de las lenguas extranjeras. Por una parte, sabemos que en los primeros años del cine sonoro la presencia de las lenguas extranjeras en las pantallas españolas era mucho más habitual que hoy (§ 3.2); por otra, no existían leyes que restringieran el uso público de otras lenguas que no fueran el castellano (como sí existieron nada más terminar la Guerra Civil, tal y

---

<sup>504</sup> Consideramos que es así en las películas *Carne de fieras* (1936), *La calle sin sol* (1948), *Neutralidad* (1949), *Relato policiaco* (1954) y *Un vaso de whisky* (1959).

<sup>505</sup> Esto ocurre en *Abajo los hombres* (1935), porque, cuando el protagonista, Gaston Paris, es rescatado del mar por las navegantes del barco en que se desarrolla la película, comienza a hablar en su lengua, y solamente cuando se da cuenta de que son de otra nacionalidad y no le están entendiendo, pasa al español.

<sup>506</sup> Que viene a decir aproximadamente ‘Ese es el lema’, una frase bastante críptica.

<sup>507</sup> Realmente solo seis no están sujetas a ninguna influencia de la dictadura: *El misterio de la Puerta del Sol*, *Crisis mundial*, *Abajo los hombres*, *Carne de fieras*, *El bailarín y el trabajador* y *Sierra de Teruel*.

<sup>508</sup> La única que no podemos incluir es *Crisis mundial*, pues solamente hemos podido ver un fragmento de 15 minutos que se conserva en la Filmoteca Española, de manera que los datos que tenemos son incompletos.

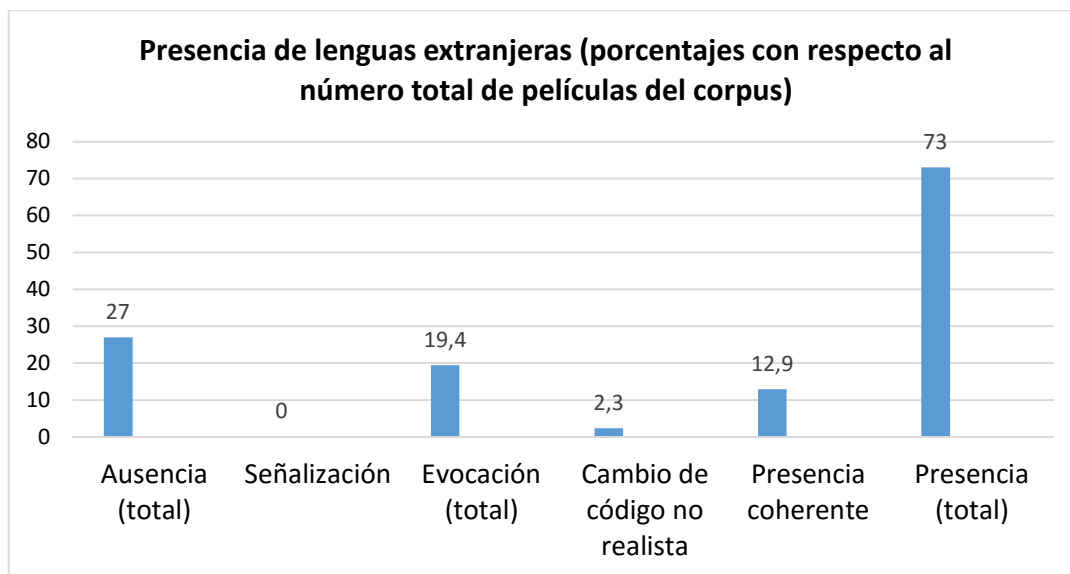
como hemos señalado al comienzo de este apartado) ni el país vivía bajo una dictadura entre cuyos componentes ideológicos se hallaba la xenofobia (igual que en los fascismos europeos coetáneos)<sup>509</sup>.

En cuanto a los géneros y temas, entre estas veintidós películas encontramos de nuevo una gran variedad y pocas líneas comunes. Quizá lo reseñable sea precisamente la ausencia de algunos de ellos: no hay entre ellas ninguna película anticomunista ni religiosa, y solamente encontramos una película colonial. Tampoco hay dramas de corte histórico, por ejemplo no hay ninguna que tenga como trasfondo la Guerra de Independencia. Esto nos indica que son precisamente estos géneros los que manipulaban más la presencia o ausencia de lenguas extranjeras con el fin de lograr determinados efectos cinematográficos, que a veces eran también ideológicos.

Finalizamos este apartado con un gráfico que resume las distintas formas en que aparecen (o no) las L1 de los personajes extranjeros. Para interpretarlo adecuadamente, hemos de tener en cuenta que en la columna “Ausencia” están tanto los casos de eliminación como las ausencias justificadas argumentalmente, mientras que la columna “Presencia (total)” incluye cualquier tipo de presencia (evocación de la LE, característica de la interlengua, cambio de código no realista y presencia coherente, así como aquellos casos en que la lengua extranjera se usa de forma sociolingüísticamente coherente en unas escenas pero en otras no, o en unos personajes pero en otros no).

---

<sup>509</sup> Quizá también contribuyera a esta mayor presencia coherente de las lenguas extranjeras el hecho de que, por diversos factores concurrentes en la época, el capital y las infraestructuras cinematográficas extranjeras tenían un peso decisivo en el cine español de la época, y el número de trabajadores del cine extranjeros fuera también elevado (González y Camporesi 2011: 269-270, Gubern 2005: 153-155).



*Gráfico 33: Corpus de cine español (1929-1960): porcentajes de las diferentes estrategias de representación de las lenguas extranjeras.*

Como decíamos al principio de este apartado y se ve claramente en el gráfico, el cine renunció en pocas ocasiones a la fuerza representacional o simbólica de las lenguas extranjeras. Sin embargo, por lo general esta representación no guarda relación con las situaciones sociolingüísticas que se dibujan, o al menos no de forma sistemática dentro de cada obra.

### 7.3.3. Grados y formas de heterolingüismo

La concepción de heterolingüismo utilizada en nuestro trabajo abarca cualquier presencia de otro idioma, desde la aparición de una sola palabra o expresión en toda la película<sup>510</sup> hasta la inclusión de escenas completas, y tiene en cuenta todos los niveles lingüísticos.

Por lo tanto, la mera utilización de un acento —verdadero o falso, representativo o no, exagerado o realista— que evoque otra lengua implica un cierto

<sup>510</sup> Como es el caso de *Una conquista difícil* (1941), en la que Lili, la prototípica vividora francesa, dice *mon chéri*, o de *Lola Montes* (1944), donde solamente un personaje británico dice una palabra en otro idioma: *miss*.

grado de heterolingüismo. Hemos visto en el apartado anterior cómo en algunas películas el acento es el único elemento que sustituye, evocándola, a una lengua extranjera, que es la que en la realidad se hablaría en la situación que se presenta en la película. Sin embargo, puesto que el uso del acento es mucho más frecuente aún a la hora de representar el habla de los no nativos, postergamos este análisis para el momento en que nos ocupemos de ella (§ 7.4.2).

Para analizar el resto de las formas en que se hacen presentes las lenguas extranjeras, utilizaremos la gradación que establecimos en el apartado 4.3, a la cual añadimos una forma específicamente cinematográfica, el uso de la lengua como herramienta de ambientación:

- A) La lengua como herramienta de ambientación
- B) Alternancia de códigos intraoracional y de tipo etiqueta: inserciones léxicas y mezcla de lenguas
- C) Alternancia de códigos interoracional: uso en frases o enunciados completos
- D) Uso en interacciones completas<sup>511</sup>
- E) Escenas endolingües y multilingües

#### **A) La lengua como herramienta de ambientación:**

Como avanzamos en el apartado 4.2.3, en algunas películas oímos la otra lengua —o algo que suena a una lengua extranjera y que no podemos identificar— como un ruido de fondo, una algarabía: varias personas la hablan, a veces distinguimos alguna palabra o frase, pero no podemos reconstruir la conversación y a veces tampoco podemos atribuir las palabras a un personaje concreto. A este ruido de fondo a veces se superponen las voces de los personajes principales en la lengua principal de la película. La otra lengua, en estos casos, no transmite ningún mensaje de interés en relación con la trama; simplemente actúa como una herramienta más

---

<sup>511</sup> En § 4.3 mencionamos también la posibilidad de que aparecieran monólogos completos en otro idioma, pero en el corpus no hemos encontrado ningún ejemplo.

para la ambientación. Bleichenbacher (2008b: 70-71) identifica también este uso en su corpus.

Este modo de representar las otras lenguas no es muy frecuente en el cine español de esta época, pues solo lo encontramos en ocho películas<sup>512</sup>. Además, solamente en una de ellas<sup>513</sup> esta es la única forma de aparición de una lengua extranjera.

## **B) Alternancia de códigos intraoracional y de tipo etiqueta:**

Es la forma de presencia de las lenguas extranjeras más utilizada en nuestro corpus, con mucha diferencia respecto de las demás.

Hemos de distinguir en este apartado la simple inserción de un elemento léxico de una lengua dentro de otra, en este caso el español, que es claramente la lengua base –caso en el que hablamos de inserciones léxicas–, de la caracterización del personaje mediante una mezcla continua de dos lenguas. Dos ejemplos para ilustrar esta diferencia:

JEANNETTE.- Por Dios, monsieur Leblanc, acostúmbrese a llamarla Margherite. El día que le oiga llamarle Clara se va a armar la marimorena, que dicen en Espagne. (*Ídolos*, 1943)

LAMBERTINI.- ¡Bravo! ¡Bravo, una interpretazione perfecta, admirable! ¡Bravo, signorina! Questos son los miracolos del arte. Oyéndola, parece imposible que Fernando no exista en la realtà (*Doña Francisquita*, 1952).

La primera forma de alternancia es la más frecuente y se utiliza en 73 películas del corpus; la segunda, en 15 obras.

---

<sup>512</sup> *Harka* (1941), *Los últimos de Filipinas* (1945), *El emigrado* (1947), *La mies es mucha* (1949), *La corona negra* (1951), *Sor Intrépida* (1952), *Aquí hay petróleo* (1955) y *El guardián del paraíso* (1955).

<sup>513</sup> Ocurre en *El guardián del paraíso* (1955) con un supuesto árabe.

### **- Inserciones léxicas:**

Como hemos visto en el apartado 7.3.2, la alternancia de códigos intraoracional y de tipo etiqueta es utilizada con cierta asiduidad para representar las lenguas extranjeras cuando estas no se usan, pero en nuestro corpus tiene más presencia aún como parte de la interlengua en español de los personajes. Si bien este tipo de inserciones puede formar parte de la interlengua real de muchas personas que hablan una lengua como L2, raramente se dan con tanta frecuencia como el cine parece indicar, especialmente si tienen un cierto dominio de ella, como es el caso de muchísimos de nuestros personajes; tendremos oportunidad de ver algunos ejemplos en el capítulo dedicado al habla de no nativos en nuestro corpus (§ 7.4). Igualmente, algunos hispanohablantes, acomodándose a su interlocutor o facilitando la intercomprensión, utilizan algunas palabras o expresiones de otras lenguas.

Los numerosos ejemplos de inserciones léxicas de nuestro corpus (aparecen en 73 películas en total) pueden agruparse en bloques que coinciden en gran parte con lo hallado por Bürki (2008) (§ 4.3) e Inigo (2007) (§ 5.2) en sus estudios sobre cine estadounidense. En el nuestro hemos podido identificar algunos bloques más: deícticos, términos parecidos en su forma a su correspondiente palabra española, términos conocidos internacionalmente y órdenes. En los tres primeros casos, se trata de palabras o expresiones fácilmente comprensibles gracias al contexto, al conocimiento general de los espectadores o a la proximidad formal de la lengua extranjera y la lengua española, todo lo cual facilita su utilización en el cine. En cuanto a las órdenes, su aparición es muy frecuente también en otros cines, en especial en el género bélico (Bleichenbacher 2008b: 70), y su recurrencia las ha convertido muchas veces en voces familiares para los espectadores; en todo caso, los contextos suelen ser suficientemente explícitos para comprender la acción aunque no se pueda comprender la orden concreta. Podemos decir en general que los cineastas, de manera intuitiva, recurren a lo que en sociolingüística se denomina la *familiaridad pasiva* con el léxico de otras lenguas y la suman a la información visual y contextual.

En total, pues, podemos agrupar la mayoría de las inserciones léxicas presentes en nuestro corpus en estos once bloques:

**1) Saludos y despedidas:** *auf wiedersehen, Guten Morgen* (alemán), *salam, salam alikum* (árabe), *à bientôt, à demain, au revoir, bonjour, bon soir* (francés), *bye, bye-bye, good bye, good morning, good night, hello* (inglés), *arrivederchi, bon giorno, bona notte* (italiano), *hallo, proost* (neerlandés), *ambolo* (lengua de Guinea Ecuatorial).

**2) Otras fórmulas rituales** (presentaciones, bienvenidas, agradecimiento, acuerdo, asentimiento, disculpas, afirmación, negación, etc.): *ja, nein* (alemán), *oui, non, ça va, ça y est, d'accord, enchanté, excusez-moi, merci, merci beaucoup, n'est-ce pas?, pardon, s'il vous plaît, soyez les bienvenus, tu comprends?, vous comprenez?, c'est compris?, un moment, mais qu'est-ce que tu dis?* (francés), *all right, yes, no, cheers, excuse me, good luck, how are you?, I understand, is that right?, many thanks, thank you, thanks, thank you so much, thank you very much, of course, okay, please, very kind of you, welcome* (inglés), *avanti, benvenuti, grazie tante, piacere tanto, prego* (italiano), *obrigado* (portugués).

**3) Vocativos, títulos y formas de tratamiento:** *sahib, swami, tayar* (lenguas de la India), *massa* (lenguas africanas), *frau, mein Fräulein, Schwester* (alemán), *caíd* (árabe), *vous, madame, mesdames, mademoiselle, demoiselle, monsieur, marquis, mon enfant, mes enfants, mon ami, mon chéri, ma chérie, mon chouchou, mon général, mon petit, ma petite* (francés), *boy, darling, dear, lady, milady, milord, miss, mister, Mrs., sir* (inglés), *caro, mia cara, signore, signorina* (italiano), *továrich* (ruso).

**4) Órdenes:** *Allez!, Au travail!, Avant!, En avant!, Entrez!, Réposez!, Venez avec moi, À moi, la garde!, À mort les espagnols!, Regardez!, Viens* (francés), *Come in!, Follow him!, Let's go!, Sit down, Stop, Catch him!, Fire!, Search him there!* (inglés), *Andiamo!* (italiano), *¡Abo, abo, abo!, ¡Amui!, ¡Ni kanga!* (lengua africana)<sup>514</sup>.

---

<sup>514</sup> No estamos seguros de las grafías utilizadas y tampoco de la autenticidad de esta lengua, porque, igual que se hizo durante décadas con la lengua de los indios estadounidenses, en el cine fue frecuente durante el siglo XX inventar palabras o expresiones de supuestas lenguas africanas.



**5) Interjecciones:** *Mon Dieu!, Oh la la!, Parbleu!, Quel dommage!, Quelle chagrin!* (francés), *Porca miseria! Santa Madonna!* (italiano).

**6) Partículas discursivas, conectores y preposiciones:** *bon, et bien, mais, parce que, pour, avec, voyons, et* (francés), *well* (inglés), *e, ma* (italiano).

**7) Deícticos:** *ici, voilà, je, vous* (francés), *you* (inglés), *questo* (italiano).

**8) Términos con valor emotivo y valorativo:** *süsse küsse* (alemán), *charmant, chéri, cochon, épatant, joli, petit, magnifique, merveilleux, pauvre* (francés), *beautiful, it's a pity, it's very nice, shocking, splendid, very good, very nice, very lovely, wonderful, Poor thing!* (inglés), *bello, meraviglioso* (italiano).

**9) Términos con valor étnico-cultural:** *cabila, casba, jarca* (árabe), *scotch* (inglés), *mujik* (ruso).

**10) Términos que se parecen en la forma a su correspondiente español:** *aviateur, docteur, exactement, amour, téléphone, millionaire, directeur, commissaire, professeur, naturellement, psychosomatisme, silence, soleil, vive!, attention à l'escalier!, romantique* (francés), *amore, generale, honore, subito, università* (italiano).

**11) Otros términos conocidos internacionalmente:** *toilette, c'est fini* (francés), *baby, kiss me, ready, very much* (inglés), *bambina, molto* (italiano).

- **Mezcla de lenguas:**

En quince películas de nuestro corpus las alternancias intraoracionales del habla de algunos personajes son tan numerosas que llegan a hacer dudar en ocasiones de cuál es la lengua que se quiere representar, si la L1 del personaje o su interlengua en español.

Esto es especialmente frecuente con los personajes italianos, pues aparecen en 10 de las 15 películas<sup>515</sup> (y es un fenómeno que llega hasta el cine del siglo XXI, § 5.3). Veamos un ejemplo de la película *Hay un camino a la derecha* (1953):

MIGUEL.- (*a su hijo Víctor*).- No molestes al señor.

PINTOR ITALIANO.- Se lo de signor e per me, le assicuro que el ragazzo non molesta ¿fatto?<sup>516</sup>.

VÍCTOR.- Me ha dicho que me regalaría su reloj, ¿sabes?

MIGUEL.- ¿Ah, sí?

PINTOR ITALIANO.- E va sul serio. Algún día, cuando seas mayor (...) Perché non si queda con il quadro e saldamos il nostri conti? Con un piccolo esfuerzo puedo terminarlo in due mesi.

En ocasiones, lo que habla el personaje es claramente un intento de italianizar el español, pero ni el guionista ni el actor saben italiano; es decir, se trata del popular “itañol”, el italiano que algunos españoles pretenden saber hablar sin haber aprendido nunca italiano. Por ejemplo, en *Escucha mi canción* (1959), el payaso Ismael Pelotini<sup>517</sup> dice: “¿Acaso yo no canta a la sua edad y ero el delirio del público? Sí, señores, el delirio del público, si bene ahora sea un pagliaso”, donde el \**si bene* supuestamente italiano es un calco del conector “si bien” pero no existe como tal conector en italiano, como tampoco existe la palabra “pagliaso”, pronunciada tal cual la hemos escrito.

Es esta una forma de representar las lenguas extranjeras o las L2 de los personajes que, para mantener la comprensión externa y también la interna, está reservada a lenguas cercanas y con alto grado de intercomprensión.

Tres películas del corpus utilizan la misma forma de representación con algunos personajes franceses<sup>518</sup>. En el siguiente ejemplo del comienzo de *Suspense en comunismo* (1955) hablan entre sí:

NINETTE.- Son las ocho, monsieur Cadon.

MONSIEUR CADON.- Oh la la!

---

<sup>515</sup> *Crisis mundial* (1934), *Schottis* (1942), *Ídolos* (1943), *Mi fantástica esposa* (1943), *El rey de las finanzas* (1944), *Hay un camino a la derecha* (1953), *Alta costura* (1954), *Las de Caín* (1958), *Escucha mi canción* (1959) y *Julia y el celacanto* (1960).

<sup>516</sup> Aunque *fatto* (‘hizo’) no parece tener ningún sentido aquí, es lo que oímos en la película.

<sup>517</sup> Interpretado por un actor español.

<sup>518</sup> *Carne de fieras* (1936), *Suspense en comunismo* (1955) y *Heredero en apuros* (1956).

MADAME CADON.- Bonjour, Ninette!  
 NINETTE.- Bonjour, madame.  
 MADAME CADON.- ¡Qué día! ¡Qué día tan joli! Despierte a los niños.  
 NINETTE.- Oui, madame.

En cambio, en el siguiente ejemplo sirve para representar la interlengua en español de Fifi, personaje de *Heredero en apuros* (1956):

FIFI.- Oh, sí, yo te quiere mucho, pero a la vida no basta el cariño, ¿tu comprends? Tú estás très sympathique, très cariñosó, yo me siento très feliz de estos pequeños días, pero ya no puede ser más, mon cheri, et yo me va a mi París porque tú estar pobre.  
 PEPE.- ¿Y si dentro de muy poco tuviese yo parné pa tenerte como una reina?  
 FIFI.- Entonces, si tú va a París, yo me queda très contente.

La continua inserción de elementos de la L1 hace que la actuación de estos personajes en español parezca de un nivel menor del que, por su grado de comprensión y por otras características de su expresión, se les asignaría<sup>519</sup>.

Un caso similar a este último es el del estadounidense Mr. White en *El amor empieza en sábado* (1959), el único de este tipo que encontramos de hablantes de inglés. Veamos uno de sus diálogos con los personajes españoles:

MR. WHITE.- Happy?  
 JUANITA.- Sí.  
 MR. WHITE.- Office happy?  
 JUANITA.- Office? ¡Ah, oficina!  
 MR. WHITE.- Yes, sí.  
 JUANITA.- Sí, muy contenta.  
 MR. WHITE.- (*Saca una foto de un edificio de su cartera y se la muestra*)  
 Hollywood Films. Mi oficina in New York. (*Señala con el dedo a Juanita*)  
 Married? ¿Comprende?  
 JUANITA.- ¿Casada? Oh, no. Vivo en ese piso con mi madre.  
 MR. WHITE.-¿Madre? Oh, mother! (*Saca otra foto*) My mother and father.  
 Mi casa, Oklahoma.  
 JUANITA.- Sus padres y su casa en O... ¿Dónde ha dicho?  
 MR. WHITE.- Oklahoma.  
 JUANITA.- Oklahoma.  
 MR. WHITE.- ¡Mucho bien! (...) Oh, tarde for you. Good night, Joanita. A las diez.

<sup>519</sup> Por ejemplo, Fifi tiene una gran riqueza léxica y utiliza palabras como *bastar*, *engañar*, *fiera*, *soltar*, *canalla*, y es capaz de entender *parné*, *tener como una reina*, etc.

El último ejemplo de este tipo en nuestro corpus combina el español y el portugués. En la película *El emigrado* (1947), cuando el protagonista español llega a Brasil, a un pequeño poblado en una zona selvática, se dirige al típico establecimiento que sirve de tienda de alimentación y cantina, donde mantiene esta conversación con el encargado:

ENCARGADO.- Poden tomar o que queran. Yo tengo muito prazer en convidarlo. Porque lo que acaba de fazer vos... no se atrevió a fazerlo nadie en todo Río Branco. Menuda jacaré es la niña! ¿Una copita?

IGNACIO.- Sí, muchas gracias.

ENCARGADO.- Son españoles, ¿verdad?

IGNACIO.- Sí, y venimos buscando a un compatriota nuestro, un tal Zabala, Federico Zabala. ¿Usted sabe dónde vive?

ENCARGADO.- ¿Zabala? ¿Zabala? Sí, señor, pasando el río, pregunten por la Ardilla, que es como lo conocemos por aquí.

Como vemos, esa mezcla no se mantiene durante toda la conversación. Parece que lo que se pretende es caracterizar lingüísticamente al personaje para que sepamos que es brasileño y no otro emigrante español; una vez conseguido esto con su primera intervención, en las siguientes desaparece todo rastro de su L1.

### **C) Alternancia de códigos interoracional:**

En el apartado anterior, al hablar de la estrategia del cambio de códigos no realista, mencionamos ya cuatro películas en las que, mediante este recurso, se suple la eliminación parcial de la lengua extranjera (§ 7.3.2), pero también se utiliza para caracterizar el habla de los personajes cuando utilizan el español como L2.

Esta forma de introducir el heterolingüismo no es tan frecuente como las inserciones léxicas –probablemente debido a la dificultad que su uso implica para mantener la comprensión, tanto interna como externa–, pero está presente en dieciocho películas del corpus, y algunos cineastas la aprovechan para provocar diferentes efectos: expresar relaciones de poder, estados afectivos, comicidad, etc.

Encontramos este tipo de alternancia en situaciones exolingües entre personajes españoles y personajes hablantes de español como L2, en las que estos a veces usan su L1 y a veces su L2. En pocas ocasiones los personajes extranjeros se acomodan, en un movimiento de convergencia, a sus interlocutores en estas escenas. Veamos uno de los escasos ejemplos encontrados en nuestro corpus, de la película *Carne de fieras* (1936), cuando un domador de leones francés, Marck, está siendo interrogado en una comisaría española; Marck se muestra renuente al interrogatorio, y aunque entiende todo lo que le dice el comisario, responde en su lengua hasta un determinado momento:

COMISARIO.- Usted confiesa haber tenido en la mano una barra de hierro semejante a esta y niega haber agredido con ella a la víctima, ¿no es así?

MARCK.- Oui, monsieur le commissaire, mais je n'ai frappé personne.

COMISARIO.- Eso lo averiguaremos luego. Las huellas digitales y otros detalles son irrefutables.

MARCK.- Avant tout, est-ce Marlène qui m'accuse ?

COMISARIO.- No, no es ella quien le acusa, le acusan los hechos. Estas huellas confirman claramente su presencia en el pasillo. Son las huellas de su zapato, señor. ¿Qué número calza usted?

MARCK.- Cuarenta y dos. (*Se vuelve hacia un hombre que está a su izquierda*)  
¿Y usted?

HOMBRE DE LA IZQUIERDA.- Cuarenta y dos.

MARCK.- (*Se dirige hacia un hombre que está a su derecha*) ¿Y usted, señor?

HOMBRE DE LA DERECHA.- Cuarenta y dos.

MARCK.- ¿Y usted?

PICATOSTE.- No sé.

COMISARIO.- ¿Cómo dice?

PICATOSTE.- No sé, como hay dos números, pues no sé si es el 42 o el 24, me armo un taco.

MARCK.- ¿Y usted, señor comisario?

COMISARIO.- 42.

MARCK.- Alors?

COMISARIO.- ¡Dejemos eso!

MARCK.- Mon domestique porte également des chaussures à moi.

COMISARIO.- Su criado Lucas lleva los zapatos que usted le regala.

El cambio de código se produce aquí en el momento más peligroso para Marck, cuando se le acusa con una prueba concreta y debe defenderse aduciendo la futilidad de dicha prueba, y es ese momento el que elige para pasar a la lengua de

todos sus demás interlocutores. La convergencia hacia sus interlocutores que se produce con este cambio de código amplía su capacidad de atraer su empatía.

La mayor parte de las veces se produce, en cambio, una divergencia explicable por motivos psicolingüísticos. Veamos algunos ejemplos.

En *La chica del gato* (1943), Sigmundo y María discuten porque María quiere que la protagonista, una chica muy pobre, se quede a vivir con ellos; están hablando en español, pero Sigmundo pasa al alemán para expresar con más contundencia su oposición, alejándose de su interlocutora:

SIGMUNDO.- Eso está un infinito absurdo.

MARÍA.- Pero es una obra de caridad. La chica del gato se queda en esta casa.

SIGMUNDO.- Nein, nein, nein.

MARÍA.- Sí, sí, sí.

SIGMUNDO.- Nein, nein.

MARÍA.- Le he dicho que sí y no hay más que hablar.

SIGMUNDO.- Meine Lieber alter Gott!

MARÍA.- ¡No hay Gott ni gota!

SIGMUNDO.- ¡Oh, Nena, espíritu absurdo! ¡Tú llevas la sangre de la España! ¡Tú sufres la sombra de don Quijoto! Estoigo seguro de que esa jóvena del gato está una peligrosa bandida.

Algo similar ocurre en este otro intercambio entre Paco, español, y Fifi y Jacqueline, francesas, en *Herederos en apuros* (1956), aunque aquí se produce mayor alternancia, dado que los tres están en Francia y Paco también habla francés:

FIFI.- Oh, mon chouchou!

PACO.- ¡Jacqueline!

FIFI.- ¿Quién es esta señorita?

JACQUELINE.- (a Fifi) Je suis sa fiancée.

FIFI.- ¡Oh! ¿Tu novia?

PACO.- No, bueno, verás, yo...

JACQUELINE.- ¿Tú lo vas a negar?

PACO.- No, mujer, no...

FIFI.- Ah! ¡No lo vas a negar! Tiens! (Le da una bofetada)

JACQUELINE.- Bête [sic] sauvage! Tu verras!

Las dos mujeres, enfadadas con Paco, terminan cambiando de código y pasando a su L1.

Un ejemplo de divergencia similar encontramos en la película *Un rayo de luz* (1960); en ella, todos los personajes, españoles e italianos, hablan español nativo, y solamente la institutriz, *miss* Elisa, inglesa, está caracterizada lingüísticamente mediante su acento y la alternancia de código. En la siguiente escena, el conde d'Angelo, italiano, abuelo de la niña protagonista, y la institutriz de esta, esperan impacientes que llegue a comer:

MISS ELISA.- Dos y media y el estómago vacío.

CONDE D'ANGELO.- ¿Qué diablos le habrá podido pasar? Jamás se retrasa para comer.

MISS ELISA.- Porque nunca sale por las mañanas.

CONDE D'ANGELO.- ¿Pretende insinuar que es mía la culpa? ¡Dígalo usted!

MISS ELISA.- Lo digo, señor conde. Naturally, it's not the way to grow up children. I'm not accustomed to such a freedom.

*Miss* Elisa, al fin y al cabo, es una empleada del conde, de manera que decirle abiertamente que no está educando bien a su nieta sería muy osado por su parte. Lo dice, pero lo dice en su L1, que el conde no habla.

Un último ejemplo es la actuación de un personaje de la película *Gayarre* (1958); cuando el tenor Julián Gayarre se va a Milán, se aloja en una pensión en la que, aunque la mayoría son italianos, todos hablan español nativo, excepto el dueño de la pensión, que aparece diciendo: “¡Yo odio la música! ¡En esta ciudad no hay quien descansa un minuto con las dichas cantinelas de todos! ¡Non si può vivere! ¡Non si può vivere!”. A continuación desaparece y su mujer y los demás huéspedes le explican a Gayarre que tiene la cabeza un poco ida y es un tanto maniático; su aspecto también delata esa locura: lleva un pajarito en la mano, va despeinado, en bata, en suma, tiene un aspecto estrafalario. Esta extravagancia se manifiesta, pues, también lingüísticamente.

Estos ejemplos de divergencia tienen algo en común, y es el hecho de que los cinco personajes no son neutros: Sigmundo, Fifi, Jacqueline y el dueño de la pensión italiana son personajes cómicos, mientras que *miss* Elisa es un personaje negativo, pues dificulta que la niña protagonista pueda integrarse en su nueva familia y ser feliz. La alternancia entre dos lenguas, pero sobre todo el movimiento de divergencia, subraya tanto la comicidad como la negatividad.

#### **D) Uso en interacciones completas:**

Junto con las inserciones léxicas, esta es la forma de presencia de lenguas extranjeras más habitual en el cine español de la época. En total, 77 películas incluyen escenas en las que aparece esta forma de heterolingüismo, lo que supone un 45 %, casi la mitad del corpus; entre ellas encontramos los géneros más variados, pero destacan, en proporción al número de películas total de cada género, las películas coloniales y de misioneros –en las que este tipo de interacciones es un elemento casi siempre presente–, las históricas y bélicas y las policiacas.

La extensión de estas interacciones en las que uno o todos los personajes mantienen el uso de una lengua extranjera varía considerablemente. Puede consistir en un simple intercambio de saludos o una orden; por ejemplo, en *Embajadores en el infierno* (1956), los soldados rusos se dirigen en ruso a los prisioneros, pero lo único que dicen, de vez en cuando, es *Давай* ('davai', 'vamos, adelante'). Pero también encontramos conversaciones de cierta longitud; por ejemplo en *La calle sin sol* (1948) se produce un intercambio de 18 turnos de palabra entre el protagonista, al que descubren huyendo como polizón en un barco, y el capitán de este, y toda la conversación se desarrolla en francés.

El heterolingüismo de las películas que incorporan esta forma se manifiesta en todas las variantes posibles (§ 4.3): convivencia de dos o más lenguas en una misma interacción (sin convergencia entre los interlocutores), alternancia de códigos de carácter individual (un mismo personaje alterna diferentes lenguas en diferentes escenas o cuando cambia la situación comunicativa dentro de una misma escena) y alternancia de códigos de carácter textual (película heterolingüe con hablantes monolingües).



- **Convivencia de dos o más lenguas en una misma interacción, sin convergencia entre los interlocutores:**

Se muestran situaciones de incomprensión interna –y posiblemente, también externa– o, por el contrario, situaciones de comprensión o intercomprensión mediante el despliegue de diversos recursos por parte de los participantes en la interacción (§ 4.2.3).

En el corpus encontramos un total de 124 personajes que únicamente hablan su L1; de ellos, 75 se comunican o intentan comunicarse con personajes hispanohablantes<sup>520</sup>, por lo que estas situaciones son bastante frecuentes y aparecen en 45 de las películas del corpus.

Aunque en principio podría pensarse que se trata de un recurso muy propicio para provocar comicidad, las comedias son solamente un tercio de las películas, y los personajes cómicos no son tampoco los más abundantes. En cuanto a los temas, no se aprecia ninguno dominante ni más repetido.

Se trata, por lo tanto, de un recurso narrativo que la mayor parte de las veces refleja de forma realista los encuentros –la capacidad o la voluntad de comprensión o intercomprensión, por razones lingüísticas o situacionales– y los desencuentros, por la imposibilidad manifiesta de entenderse, entre personajes con diferentes bagajes lingüísticos.

- **Alternancia de códigos de carácter individual:**

En nuestro corpus aparecen 62 personajes extranjeros bilingües que, a lo largo de la película, utilizan diferentes idiomas en diferentes escenas o en diferentes situaciones comunicativas dentro de una misma escena<sup>521</sup>.

---

<sup>520</sup> Puede tratarse de personajes españoles o de personajes de películas en las que el español se adopta convencionalmente como la lengua principal de la película y es usado por casi todos los personajes.

<sup>521</sup> Hay otros muchos personajes que se supone que son bilingües debido a su origen, pero solamente usan el español a lo largo de la película; también hay muchos que nunca usan su idioma en interacciones completas, sino que son representados mediante el acento o mediante alternancias de código intraoracionales.

Por lo general, esta alternancia de códigos se atiene a una lógica lingüística: los personajes extranjeros hablan español con los hispanohablantes y su L1 con sus compatriotas<sup>522</sup>, o bien son los personajes hispanohablantes los que son bilingües y alternan ambos códigos, acomodándose al personaje extranjero<sup>523</sup>. Podemos apreciarlo así en esta escena de nuestra primera película sonora y heterolingüe, *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), en la que intervienen el director de cine estadounidense Edward S. Carawa, su ayudante de cámara, también estadounidense, y Pompeyo, un español aspirante a actor; Carawa se dirige primero a Pompeyo y luego al cámara:

CARAWA.- ¡Por aquí, señores! En esta carta dice que su tío, el fabricante de macarrones, se ha muerto. Usted no decir nada con la boca, solamente con la expresión de la cara. Usted decirlo todo con la cara. Con la cara decir que la muerte de su tío impresionarle mucho. Primero mucha tristeza, y luego mucha alegría porque su tío dejarle mucho dinero. ¿Ha comprendido?

(Pompeyo asiente con la cabeza)

CARAWA.- All right! ¡Cámara! Are you ready?

CÁMARA.- Yes.

CARAWA.- All right! Go!

Sin embargo, aunque no es lo más habitual, en ocasiones estos personajes utilizan lenguas diferentes no en función de la situación comunicativa, sino del carácter más o menos dramático que se quiere imprimir a la escena. Por ejemplo, en la película anticomunista *El canto del gallo* (1955) aparecen varias escenas con personajes colectivos formados por militares o policías que hablan húngaro en las escenas más dramáticas, concretamente en las que muestran la feroz persecución de religiosos por parte de las fuerzas del orden comunistas; esos mismos militares o policías, en otras escenas menos tensas, hablan en español nativo, que es la lengua principal de la película. La lengua extranjera e irreconocible, en casos como este, acentúa la sensación de amenaza (§ 7.3.5).

---

<sup>522</sup> Pueden utilizar también otra L2 cuando habla con personajes de otra nacionalidad. Por ejemplo, Clara Bell (*Ídolos*, 1943) habla español o francés con los españoles y los franceses, e italiano con un personaje italiano; Mr. Blay (*La patria chica*, 1943), británico, habla en francés con sus criados franceses.

<sup>523</sup> Esta situación es menos frecuente y solamente la encontramos en ocho películas.

- **Alternancia de códigos de carácter textual:**

La alternancia de escenas en las que personajes diferentes hablan lenguas diferentes es un recurso dramático muy marcado que suele utilizarse para subrayar lingüísticamente la separación de dos mundos, de dos bloques de personajes. Por ello, su aparición es más frecuente en películas bélicas<sup>524</sup>, pero también la encontramos a veces en el cine colonial; por ejemplo, al comienzo de algunas escenas de películas ambientadas en Marruecos muchas veces aparecen las calles de alguna ciudad, con gente que habla o vocea algo o grupos de soldados o combatientes, todos ellos personajes menores, que hablan entre sí en su lengua<sup>525</sup>.

Sin embargo, no encontramos ninguna película en el corpus en la que la separación entre personajes que hablan una lengua y personajes que hablan otra sea total, al menos desde un punto de vista cinematográfico. Aunque hay personajes extranjeros que solamente hablan su L1 y únicamente protagonizan escenas endolingües, en la escena siempre hay algún personaje bilingüe que alterna sus lenguas o algún personaje español que de algún modo participa de la escena, aunque no interaccione verbalmente con los personajes<sup>526</sup>.

Por ejemplo, hay una curiosa escena de *¡Aquí hay petróleo!* (1955) en la que parece que va a escenificarse la invasión, económica y cultural, pero también lingüística, de los Estados Unidos en España, a través de esa separación de lenguas y personajes. Aparece la solitaria plaza del pueblo, y de repente, con un fondo de *jazz* orquestal típicamente estadounidense, empiezan a llegar todoterrenos y camiones de los que se bajan unas decenas de trabajadores de una empresa que quiere hacer prospecciones petrolíferas en la zona; empiezan a oírse frases en inglés que suenan como una algarabía que llena la plaza. La gente del pueblo se ha agolpado en

---

<sup>524</sup> Como la película *Tora! Tora! Tora!* (Estados Unidos / Japón, 1970), § 4.3.

<sup>525</sup> Podemos ver este tipo de ambientaciones en *¡Harka!* (1941), *Legión de héroes* (1942) y *La corona negra* (1951).

<sup>526</sup> Por ejemplo, en *El guardián del paraíso* (1955), una película heterolingüe en la que solamente aparecen personajes monolingües, todas las conversaciones en otras lenguas se oyen entre personajes extranjeros que están en un hotel, pero el protagonista, un sereno que intenta a toda costa conseguir un ramo de flores, está todo el tiempo alrededor de estos personajes actuando, y en algunos momentos los personajes extranjeros se dirigen a él.

soportales y balcones para contemplar la novedad, y una joven se acerca, libro en mano, a los que parecen dos trabajadores estadounidenses, con su chicle, su cigarrillo, sus gorras de visera y sus gafas de sol:

MUJER.- (*Hablando inglés con muy mal acento*) Good afternoon. How do you do?

HOMBRE 1.- Oye, ¿pero qué dice esta?

HOMBRE 2.- (*Con acento madrileño castizo*) Que buenas tardes y que cómo está usted. (*Dirigiéndose a la mujer*) Es que aquí el amigo es de Cantalapiedra y no diquela como un servidor, de Pontejos.

MUJER.- Pero ¿no son ustedes americanos?

HOMBRE 2.- ¡Todos! Esos (*señalando a los demás trabajadores*) de cupo y nosotros, del dedo (*levanta el dedo índice de una mano*). ¿Me va usted comprendiendo?

Los que parecían dos mundos muy diferentes aparecen unidos desde el principio, hecho que se manifiesta con formas lingüísticas y no lingüísticas durante toda la película.

Como vemos, pues, esta forma de aparición de las lenguas extranjeras es prácticamente inexistente en el cine español de estos años.

## E) Escenas endolingües y multilingües

### - Representación de la diglosia (o bilingüismo social asimétrico):

En el cine español encontramos espacios para la representación de la diglosia en algunas películas ambientadas en Marruecos, Guinea y Filipinas, en las que los personajes de esos países (y a veces también los españoles colonizadores) pasan de una lengua a otra dependiendo del ámbito, del interlocutor y las relaciones de poder que se mantienen con él, del evento o del tema, pero también siguiendo una lógica de acomodación divergente o convergente que refleja decisiones personales, estados de ánimo u objetivos de la conversación<sup>527</sup>. Sin embargo, por encima de todo ello se impone aplastante la lógica cinematográfica de mantener a toda costa la comprensión –sobre todo la externa– y el uso de la lengua como instrumento de

---

<sup>527</sup> Y, por supuesto, mostrando niveles de dominio diferentes de la lengua de los colonizadores.

caracterización del personaje. De ahí que esta representación sea casi siempre irregular y poco clara respecto al valor de cada lengua.

Veamos qué ocurre en las películas coloniales sobre Marruecos recogidas en el corpus:

- Las lenguas de Marruecos son inexistentes, o casi, en varias películas ambientadas en ese país. En *La canción de Aixa* (1939), donde casi todos los personajes son marroquíes, se opta por utilizar el español como lengua principal y casi única de la película, con la excepción de ciertas –pocas– inserciones léxicas (§ 7.3.2). En *¡A mí la Legión!* (1942) ocurre casi lo contrario: la única aparición de la lengua árabe ocurre en una canción cantada en un café, pues ningún personaje marroquí habla durante la película y los legionarios, que son los protagonistas, no usan ninguna palabra que no sea española. En *Tarjeta de visita* (1944), la única lengua extranjera que se oye es el francés hablado por una bailarina de un café, mientras que el dueño del café y el camarero hablan español nativo con los españoles. Otras dos películas, *Cuatro mujeres* (1947) y *Truhanes de honor* (1950), se ambientan solo parcialmente en Marruecos y en ellas ningún marroquí habla<sup>528</sup>.
- Otras películas, si bien no representan claramente una situación diglósica porque los personajes marroquíes apenas tienen protagonismo, sí dan cabida a las lenguas de los colonizados. *Doce horas de vida* (1948) da voz a cuatro personajes marroquíes, todos ellos subordinados a los personajes españoles, para los que trabajan: dos sirvientes, un médico y un chófer. Solamente uno de ellos –uno de los sirvientes– usa su L1<sup>529</sup> cuando se dirige a un compatriota, y los demás hablan siempre en español, dos como nativos y el tercero –el otro sirviente– con un acento impropio que recuerda al del “habla de negros” (§ 2.2.3). *La corona negra* (1951) tiene una protagonista misteriosa –que

---

<sup>528</sup> Aunque en *Cuatro mujeres* hay otro escenario, Argelia, en el que un camarero, un aguador y un limpiabotas hablan, pero español, el primero con un ligero acento y los dos segundos insertando la palabra “sahib” como vocativo hacia el colonizador.

<sup>529</sup> Supuestamente, pues, aunque no hemos podido corroborarlo con absoluta certeza, sus palabras suenan a lengua inventada.

probablemente es marroquí pero de la cual nada sabemos con certeza– cuyo único rasgo lingüístico marcado es, en algunas ocasiones, un ligero y extraño acento imposible de ubicar; el resto de los protagonistas y secundarios son de origen europeo –franceses en su mayoría– que apenas se relacionan con los marroquíes, pero hay personajes menores, viandantes y vendedores callejeros, y más distintivamente una chica de alterne o prostituta, que hablan lo que representa ser alguna lengua de Marruecos.

- Por último, hay dos películas en las que, aunque los militares españoles son los protagonistas indudables, se dan algunas situaciones de mayor implicación para los personajes marroquíes, y muestran un mayor grado de sensibilidad lingüística<sup>530</sup>. Por ejemplo, en *¡Harka!* (1941), los soldados regulares marroquíes hablan en su L1 entre sí<sup>531</sup>; muchos de ellos entienden el español, y aunque casi nunca responden cuando los militares españoles les hablan, cuando lo hacen es en español. En cambio, cuando Santiago Balcázar, un capitán español que lleva muchos años en Marruecos, acude a casa del jefe de una cabila para pedirle que se alíe con el ejército español, saluda en árabe, aunque después casi toda la conversación se desarrolla en español, que el jefe de la cabila habla como L2, con rasgos de interlengua. Por su parte, la película *Legión de héroes* (1942) da mucho más protagonismo individual a los personajes extranjeros: hay cinco que participan verbalmente en la acción, y de ellos, uno solamente habla su L1 –un encantador de serpientes que se dirige a su serpiente–; otro –un vendedor de animales que interacciona con Sandoval, el protagonista, un militar español– habla su L1 y español, en el que tiene ciertas dificultades, pues, cuando Sandoval intenta comprarle un loro, al principio le da una cría de cabra; otros dos –un intérprete y un científico que colaboran con el ejército español– hablan solamente en presencia de personajes españoles, siempre en español, con rasgos de su interlengua; finalmente, Irene, la hija del científico marroquí Mohammed el Maimun que

---

<sup>530</sup> Dentro de lo que esto es posible en el cine colonial de la época.

<sup>531</sup> En estas escenas, la L1 de los personajes sirve sobre todo como herramienta de ambientación, pues apenas se puede distinguir quién habla en cada momento.

se convierte en novia del protagonista, habla español nativo todo el tiempo, lo que se justifica argumentalmente porque ha vivido en España y en Estados Unidos muchos años.

En cuanto a las películas ambientadas en Guinea Ecuatorial, los guineanos tienen en general más protagonismo que los marroquíes en las películas anteriores, si bien la visión que se da de ellos es mucho más paternalista, actitud que se refleja en su representación lingüística. En las tres películas de nuestro corpus (*Misión blanca*, de 1946, *A dos grados del Ecuador*, de 1950, y *Bella, la salvaje*, de 1953<sup>532</sup>), casi todos los guineanos hablan, con los españoles y a veces entre sí, en un español con características de interlengua, que contiene claros rasgos del habla de monstruos (§ 2.2.2) y del habla de negros (§ 2.2.3). Las L1 de los personajes aparecen en los cantos rituales o tribales<sup>533</sup>, en algunas inserciones léxicas al hablar español (como el reconocible *masha*), pero en las tres películas hay también personajes que solamente hablan su L1 y personajes que alternan su L1 y el español. Esta alternancia no siempre depende del origen del interlocutor: por ejemplo, Souka y Minoa<sup>534</sup>, una pareja joven de enamorados, son en *Misión blanca* los personajes más cercanos a los misioneros españoles, y hablan español entre sí, con los rasgos característicos de la interlengua que se atribuye a la mayoría de los personajes en estas películas; en cambio, Minoa habla en su L1 con otro personaje, Harpo. En *A dos grados del Ecuador*, casi todos los guineanos hablan español con rasgos de la interlengua y constantes inserciones léxicas, pero un personaje, un porteador llamado Manga, usa su L1 o su interlengua en español, dependiendo en este caso del interlocutor. Por último, en *Bella, la salvaje*, aparecen dos tipos de guineanos: los que saben español y los que no, mucho más “salvajes” tanto en sus capacidades lingüísticas como en su aspecto, como podemos ver en la siguiente composición de fotogramas:

---

<sup>532</sup> Esta última ambientada solo en su primera parte en Guinea y el resto en Cuba.

<sup>533</sup> Presentes en *A dos grados del Ecuador* y en *Bella, la salvaje*.

<sup>534</sup> Protagonizados, respectivamente, por Elva de Bethancourt, hispano-cubana, y Jorge Mistral. A propósito del aspecto de ella, que lleva el pelo negro y largo, una flor detrás de la oreja, y una especie de *sarong* polinesio, dice Labanyi (1997: 54) que la película muestra “una confusión orientalista que no sabe distinguir los negros de los asiáticos”; en cuanto a él, que aparece caracterizado de negro y que mantiene su acento español al hablar la L1 del personaje, comenta que “semeja Tarzán”.



Del último escenario colonial, Filipinas, solamente tenemos en el corpus dos obras: *Los últimos de Filipinas* (1945) y *¡Aquellas palabras!* (1949). La primera refleja algo más parecido a una situación diglósica: Tala<sup>535</sup> y el dueño del bar hablan en español nativo con los españoles y otros personajes filipinos menores; sin embargo, una lengua filipina, probablemente tagalo, tiene presencia en varios momentos de la película: los combatientes filipinos la usan durante el asedio y los ataques, cantan en ella mientras están fortificando para comerle terreno al ejército español, y hablan en ella para expresar su indignación ante Tala, a la que apresan acusándola de traidora. Por el contrario, en *¡Aquellas palabras!* todos los personajes filipinos hablan español nativo tanto en las situaciones endolingües como en las exolingües, quizá porque en esta película los malvados son los japoneses; la película establece un contraste lingüístico entre los filipinos, en su mayoría personajes positivos o neutros<sup>536</sup>, que hablan español, y los japoneses, a los que se muestra como seres crueles que, cuando llegan a la misión, se ríen malvadamente, lo destrazan todo, pegan a una mujer, pisan

<sup>535</sup> La mujer filipina que protagoniza la famosa escena de la canción “Yo te diré”.

<sup>536</sup> La heroína de la película es una filipina, también llamada Tala, gracias a la cual se salva la misión. Ella muere al final y, cuando el protagonista español, el padre Carlos, tapa su cuerpo con una bandera española, dice: “Ya que nunca viste el cielo de España, este jirón de mi patria, de tu patria también, te envuelva para siempre. Esta enseña de honor y valentía, símbolo de una raza que sabe luchar por la nobleza de una causa y la gloria de Dios”. Mediante un encadenado, la imagen de Tala envuelta en la bandera española pasa a ser una gran bandera española ondeante, el último fotograma de la película.



un crucifijo, etc., y que están marcados lingüísticamente mediante el uso de su L1 o del acento cuando hablan español.

Como vemos, pues, lo que encontramos en el cine colonial, y solamente en algunas películas, es un pálido reflejo del *continuum* bilingüe/monolingüe de las antiguas colonias españolas. Es *Legión de héroes* (1942), de todas las películas analizadas, la que presenta la diglosia de un modo más matizado. Sin embargo, apenas hay escenas de estas películas que podamos calificar como representaciones miméticas de estas comunidades bilingües, probablemente porque las alternancias de código características de la comunicación dentro de ellas estaban desprestigiadas.

- **Hablantes bilingües con repertorios lingüísticos complementarios:**

Es muy infrecuente en el cine español de la época encontrar interacciones entre personajes cuyas L1 y L2 se complementen, permitiéndoles alternarlas o mezclarlas. En gran parte esto es así porque en las interacciones de nuestros personajes con los personajes españoles, que son las más habituales en el corpus, estos raramente muestran conocimientos de otros idiomas<sup>537</sup>.

Los pocos ejemplos que podríamos incluir en este apartado son de hablantes que complementan el español con el francés o el inglés, en ocasiones a conveniencia y en la mayoría de los casos porque ambos tienen un bajo nivel de la L2. Suele tratarse de películas, escenas o personajes de carácter cómico, como por ejemplo Picatoste, un amigo del protagonista de *Carne de fieras* (1936), que mantiene esta conversación en el parque del Retiro con Marlène:

PICATOSTE.- Oh! Encantado de verla por ici.

MARLÈNE.- Bonjour, Picatost.

PICATOSTE.- A sus órdenes. Buenas (*saluda a Marck*). Oh, está preciosa hoy. ¿Para mí?

MARLÈNE.- Qu'asé vous dans ce lugar?

PICATOSTE.- Yo bebo cerveza con mi maestro de box.

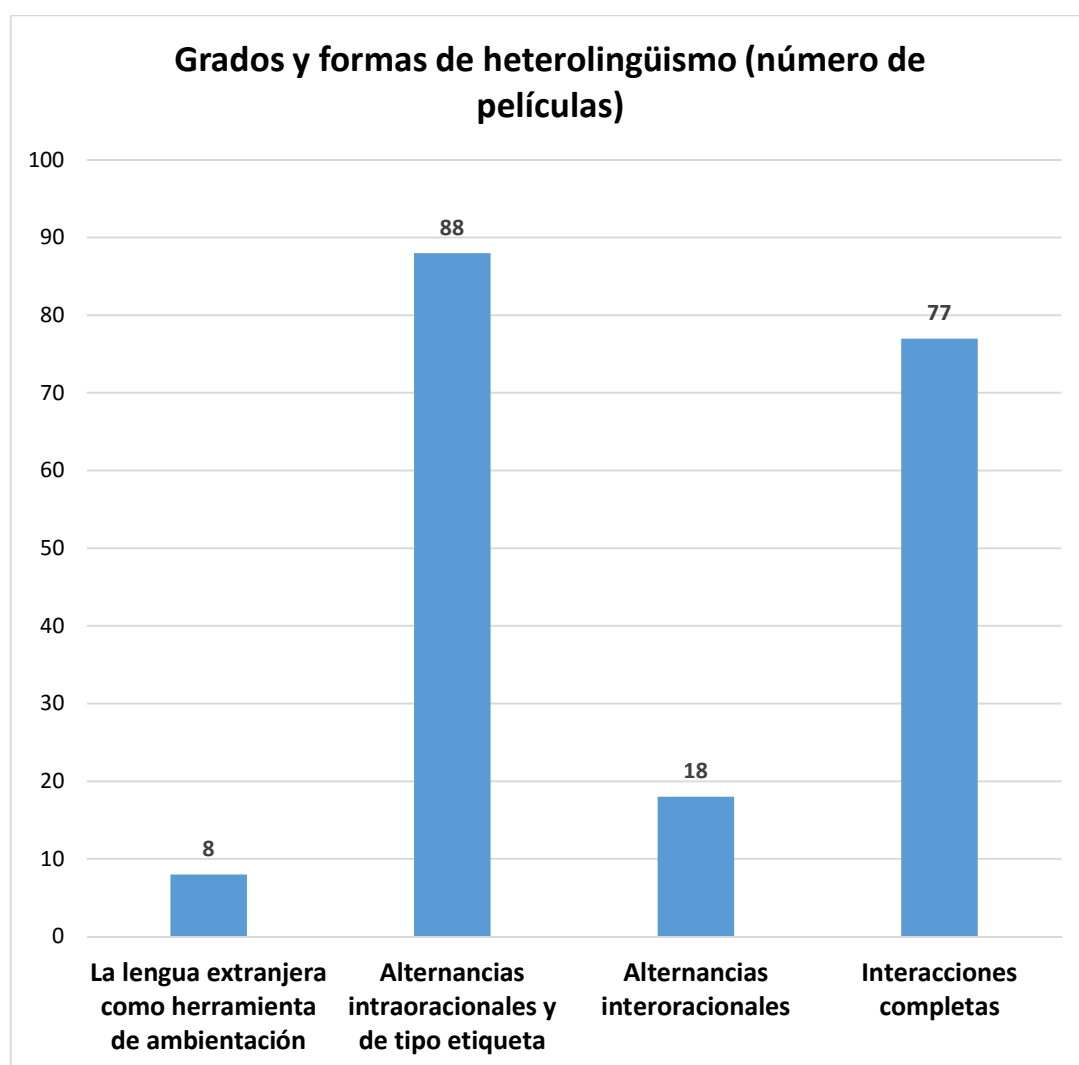
MARLÈNE.- Ah! Il est boxeur, ce monsieur? Il a l'air agréable.

---

<sup>537</sup> Por supuesto, hay excepciones, como el protagonista de *El marqués de Salamanca* (1948), que habla francés y entiende húngaro e inglés, el diplomático que habla chino en *Los cuatro robinsones* (1939) o el presidente de la Federación Catalana de Esquí en *Amor bajo cero* (1959), que es capaz de dar la bienvenida y saludar en inglés, francés e italiano.

PICATOSTE.- Oh! Él pegar fuerte. Nos sommes champions de bolsa.

Concluimos este apartado con un resumen gráfico que muestra cuál es el alcance en el cine español de la época de cada uno de los grados o puntos de anclaje que hemos establecido a lo largo del *continuum* bilingüe. Excluimos el último punto tratado, las escenas endolingües y multilingües, cuyo uso, como hemos visto, es claramente anecdótico.



*Gráfico 34: Corpus de cine español (1929-1960): incidencia de las diferentes formas de heterolingüismo.*

### 7.3.4. Comprensión e incomprensión

El uso de mecanismos lingüísticos, extralingüísticos o puramente cinematográficos para lograr la comprensión del público y de los personajes entre sí es característico del cine heterolingüe. Por otro lado, lo es también mostrar situaciones en que la comprensión interna no es posible –mostrando la imposibilidad de comunicación entre los personajes, lo que de hecho es una de las razones de la inclusión en algunas películas de personajes no hispanohablantes– e incluir escenas con una lengua extranjera incomprensible para los espectadores –excepto si, eventualmente, la conocen– para conseguir determinados efectos dramáticos.

Analizaremos a continuación en qué medida esto es evidente en el cine español de los años que nos ocupan, que parece más orientado a mostrar las lenguas extranjeras desde su opacidad (aunque utiliza todos los mecanismos disponibles para que los espectadores puedan seguir la trama).

Si comenzamos por la comprensión de los elementos léxicos de su L1 que los *otros* utilizan cuando hablan español<sup>538</sup>, observamos que la comprensión externa (o comprensión del espectador) suele primar. La mayor parte de las palabras o expresiones en lengua extranjera que se insertan responden al menos a uno de estos cuatro principios:

1. Se trata de léxico reconocible por los espectadores: saludos, palabras similares en las dos lenguas, palabras conocidas, etc. (§ 7.3.3).
2. El contexto situacional aporta suficiente información para entenderlo: así ocurre muchas veces con las órdenes que dan los numerosos militares que aparecen en estas películas, pues inmediatamente se ven cumplidas.
3. El cotexto incluye información que permite deducir el significado, información que a veces es la traducción del término. Las repeticiones de

---

<sup>538</sup> Tanto en las situaciones en que esta manera de hablar está sustituyendo al uso de su L1 como cuando se está representando su manera de hablar español como L2.

palabras o expresiones en los dos idiomas es un recurso también muy utilizado en otros cines (§ 4.2.3), así como en la literatura (§ 2.1.1). Por ejemplo, en *Heredero en apuros* (1956), una chica francesa, Fifi, dice “Vous m’avez compris? Oh! ¿Usted me entiende?”; en un momento crucial de la película *Aquí hay petróleo* (1955), un personaje estadounidense sentencia respecto al hallazgo de líquido en el subsuelo: “It’s water. Agua”.

4. La información que aporta el léxico es redundante porque aparecen otras claves visuales: por ejemplo, en *El fantasma y doña Juanita* (1944), Pierre, el director del circo Alegría, está presentando su espectáculo: “Nuestro número traca, oh la la! A los pies de la bella Ernestina la prensa mundial ha vertido una lluvia de flores, una lluvia de elogios, una llu... (*se toca la mano y mira al cielo*) Parbleu! La pluie!”. Y a continuación llueve fuerte y los espectadores se van corriendo.

Cabría teóricamente una quinta posibilidad: que la información que aporta el léxico se considerase irrelevante y la única pretensión fuera marcar lingüísticamente al personaje. Sin embargo, no hemos encontrado inserciones léxicas con las que ocurra esto en nuestro corpus, lo que muestra que la intención con la que se utiliza este recurso es colorear, salpicándola de palabras de otro idioma, la lengua del personaje, bien para indicarnos que en esa situación estaría hablando su L1, bien para representar su interlengua en español, y no oscurecer deliberadamente lo que el personaje dice.

Muy otra es la situación con respecto a las demás formas de heterolingüismo: los mecanismos que podrían usarse para lograr la comprensión interna y externa de las alternancias interoracionales o las interacciones completas en otra lengua –tales como la aparición de intérpretes que forman parte de la diégesis, la repetición del mensaje, la comprensión por el contexto situacional, el uso de estrategias de compensación, la intercomprensión y el subtítulo– no son muy utilizados, como veremos a continuación.

En total, encontramos diez personajes que sirven de intérpretes para otros personajes en ocho películas<sup>539</sup>. De ellos, solamente uno actúa como intérprete profesional: un expedicionario marroquí de *Legión de héroes* (1942)<sup>540</sup>. Los demás son personajes que se hallan en la escena con otro propósito pero que dominan las dos lenguas en juego: un diplomático que habla un supuesto chino en *Los cuatro robinsones* (1939); Española, un emigrante español que lleva años en París, en *La patria chica* (1942); Modu, el criado indio del misionero protagonista de *La mies es mucha* (1949), que habla un español perfecto, con acento nativo, pero del que el jefe de los misioneros que recibe al protagonista al llegar a la India dice que “chapurrea bastante bien el español”; a él se parece mucho Tomás, nombre “cristiano” del criado indio de la misión de *Sor Intrépida* (1952), que, como Modu, habla un español perfecto desde el principio de la película; en *El marqués de Salamanca* (1948), dicho marqués, muy ducho en lenguas como veremos un poco más adelante, hace de intérprete entre un director de escena italiano que habla español y una bailarina que habla inglés; en *Neutralidad* (1949) encontramos dos personajes más que sirven de mediadores lingüísticos, pues no en vano uno de los marinos dice al principio que el barco en el que transcurre la acción “parece una torre de Babel”: hay un oficial alemán y otro estadounidense que saben español y sirven de intérpretes; los últimos personajes que cumplen esta función son Ketty, española, y Mr. Brown, estadounidense, que sirven de mediadores en las conversaciones con Mr. White, que habla muy poquito español, en *El amor empieza en sábado* (1959).

Tampoco están mucho más presentes las posibilidades de **intercomprensión** entre lenguas próximas. Como suele ocurrir en el cine español, son los personajes que hablan español y los que hablan italiano los que más recurren a ellas<sup>541</sup>, pero también ocurre con el francés<sup>542</sup> y el portugués<sup>543</sup>. En total, son diez películas las que

---

<sup>539</sup> Hay algunos personajes más que, ocasionalmente, traducen una palabra.

<sup>540</sup> El intérprete profesional de nacionalidad española que aparece en *Veraneo en España* (1955) realmente no llega a actuar como tal.

<sup>541</sup> En *Crisis mundial* (1934), *Mi fantástica esposa* (1943), *Fantasía española* (1953), *Hay un camino a la derecha* (1953), *Alta costura* (1954), *El sol sale todos los días* (1956) y *Julia y el celacanto* (1960). En muchas de estas películas, no obstante, lo que hablan los personajes italianos no es italiano realmente, sino el “itañol”, tan frecuente en el cine español (§ 7.3.3), que se usa para simular que se habla italiano.

<sup>542</sup> *Carne de fieras* (1936), *El Santuario no se rinde* (1949) y *Fantasía española* (1953).

<sup>543</sup> En *Vuelo 971* (1953).

presentan este tipo de escenas en las que dos o más personajes se comunican y comprenden usando cada uno su lengua, sin haberla aprendido previamente. En estos casos, también la mayoría de los espectadores es capaz de comprender la escena, pues los guionistas procuran hacer una selección léxica de los elementos que más se parecen<sup>544</sup>.

Hay otras películas en las que la intercomprensión está presente porque los personajes conocen la lengua del *otro*, pero prefieren usar la suya (o bien tienen una competencia parcial de la otra lengua, lo cual nunca se especifica). Por ejemplo, Cristina Guzmán, protagonista de la película del mismo nombre (1943), es profesora de idiomas, pero a veces, cuando habla con su criada Georgette, esta habla en francés y ella en español:

GEORGETTE.- Oh, formidable! Merveilleux! C'est tout à fait madame la comtesse!

CRISTINA.- ¿Usted cree, Georgette?

GEORGETTE.- Absolument!

CRISTINA.- Vaya, veremos si el enfermo también opina igual.

También Juan de Aguirre, tío de Shanti Andía, y su criado Patrick Allen hablan cada uno en su lengua comprendiéndose en *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947):

JUAN DE AGUIRRE.- Allen!

ALLEN.- Captain?

JUAN DE AGUIRRE.- Acompaña al señor Andía.

ALLEN.- Yes, sir.

La película del corpus en la que la intercomprensión aparece de modo más sorprendente es *El marqués de Salamanca* (1948). Quizá para presentar a su protagonista como el colmo del cosmopolitismo, este aparece hablando francés e inglés y entendiendo italiano y húngaro. La escena más curiosa de intercomprensión es una en que una enfadada bailarina vocifera en una lengua desconocida<sup>545</sup> y el marqués le da la réplica en francés.

---

<sup>544</sup> Como ya hacía Lope de Vega (Canonica 1991: 8-9).

<sup>545</sup> Que conseguimos identificar como húngaro.

En las últimas tres películas nombradas, la comprensión externa no está garantizada –de hecho, en el último caso se busca la incomprensión– porque no se utilizan los subtítulos.

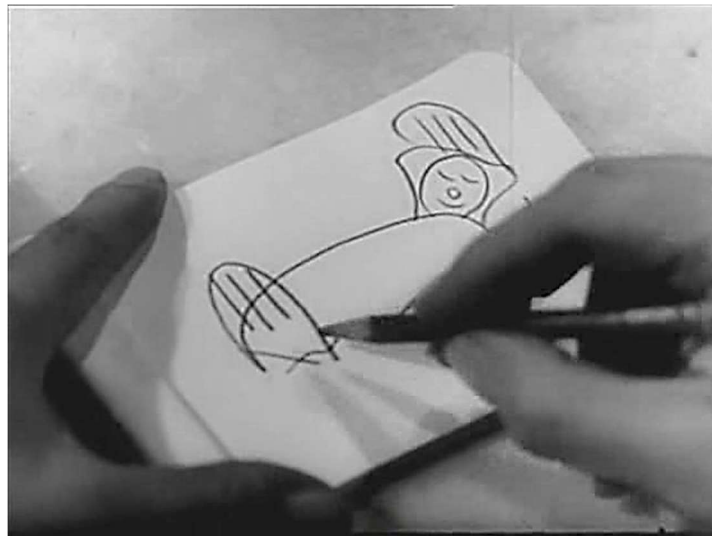
Hay otro grupo de películas, poco numerosas, en las que la comprensión, tanto externa como interna, está garantizada gracias al **contexto situacional**. Se trata sobre todo de obras que incluyen episodios relacionados con guerras, pues, aunque no podamos a veces comprender el mensaje completo, las situaciones son prototípicas<sup>546</sup>: si vemos a unos soldados rusos dando una orden a un grupo de prisioneros, de modo amenazante y fusil en mano, “Давай! Давай!”, al tiempo que les indican mediante el lenguaje corporal que se pongan en movimiento, es fácil comprender que les ordenan ponerse en marcha. El contexto situacional ayuda también a mantener el contacto e interaccionar de alguna manera en otros tipos de películas, aun a pesar de que realmente los personajes no se entiendan muchas veces ni el público pueda entender a los personajes extranjeros; por ejemplo, en las interacciones entre turistas extranjeras y donjuanes españoles en *Un vaso de whisky* (1959).

La **repetición del mensaje** en las dos lenguas por parte del mismo personaje es algo inusual en el caso de las alternancias interoracionales o de las interacciones completas en lengua extranjera. Encontramos solamente algún ejemplo esporádico como este de *Heredero en apuros* (1956): “Parce que je suis trompée. Oh, pardon. Porque yo me estoy engañada”.

Asimismo, los personajes, en situaciones exolingües en las que no comparten ninguna lengua, apenas hacen uso de las **estrategias de compensación** propias de las situaciones de contacto de lenguas. Solamente encontramos este tipo de estrategias en la película *La calle sin sol* (1948); a su llegada a España, el protagonista, Albert Degas, no habla ni una palabra de español, y para hacerse entender de la chica que se ocupa de la pensión en la que busca alojamiento, mientras habla en francés, utiliza dibujos y ademanes. Con este dibujo, diciendo al tiempo *moi*, indica que desea dormir en la pensión:

---

<sup>546</sup> Así ocurre en *El abanderado* (1943), *El tambor del Bruch* (1948) y *Embajadores en el infierno* (1956).



*La calle sin sol (Rafael Gil, 1948)*

Y con este otro, que desea comer:



*La calle sin sol (Rafael Gil, 1948)*

Sin embargo, estos dibujos son a todas luces innecesarios, pues dormir y comer son acciones que se expresan con gestos de forma inequívoca, pero nos recuerdan las habilidades del personaje, que en su país se dedicaba a la pintura. Por lo tanto, se usan en función del personaje más que como estrategia natural de compensación.



En esta escena, en la que él solo habla en francés y ella habla español con alguna palabra muy común en francés (*pas, oui*) también se recurre al uso de palabras de raíz común en las dos lenguas: *trabajo-travail, familia-famille, amigos-amis*.

También en *Un vaso de whisky* (1959) tanto los personajes españoles como las turistas anglosajonas hacen uso continuo de gestos y ademanes para poder mantener la comunicación: nadar, bañarse, dinero, mirar por un catalejo, etc. son acciones que los personajes representan mediante el lenguaje corporal.

Como vemos, pues, no siempre se produce la comprensión interna entre los personajes que hablan diferentes lenguas, puesto que los recursos que hasta ahora hemos enumerado aparecen muy pocas veces en relación con el número de películas en las que se da este tipo de situaciones. De hecho, lo que se representa con bastante frecuencia es la **imposibilidad de comprensión** entre los personajes<sup>547</sup> –lo que supone también, generalmente, incomprensión externa, pues la mayoría de los espectadores compartirían los conocimientos lingüísticos del personaje español–. Esta incomprensión se expresa en ocasiones verbalmente. Por ejemplo, en *María, matrícula de Bilbao* (1960), el niño protagonista, Luiso, y su padre, están en Mallorca en su barco, y Luiso decide visitar un portaaviones de la armada estadounidense; un oficial le habla en inglés y él responde: “No comprendo. Soy español”; otro niño, Manolito, habla con la actual novia de su abuelo, que es francesa, en *¡Viva lo imposible!* (1928):

MANOLITO.- (...) ese que sale con la fusta es mi abuelo.

MISS MIRRA.- Mais qu'est-ce que tu dis? No te comprendo.

MANOLITO.- Ni yo a ti tampoco.

Otras veces, ambos personajes o uno de los dos prefiere ignorar la incomprensión y seguir adelante:

TURISTA.- Bueno. Let's go!

GILA.- Sí, seguramente. Aquí se debe comer limpio.

---

<sup>547</sup> Hemos encontrado escenas en las que los personajes no se comprenden debido a que hablan lenguas distintas en estas catorce películas: *Abajo los hombres* (1935), *Se le fue el novio* (1945), *Sin uniforme* (1948), *Neutralidad* (1949), *La corona negra* (1951), *Suspense en comunismo* (1955), *El guardián del paraíso* (1955), *El hombre que viajaba despacito* (1957), *¡Viva lo imposible!* (1958) *De espaldas a la puerta* (1959), *Un vaso de whisky* (1959), *Una gran señora* (1959), *Julia y el celacanto* (1960) y *María, matrícula de Bilbao* (1960).

TURISTA.- Cheers! It's very nice.

Pero, además, hay bastantes escenas de estas y de otras películas en las que, si bien en la diégesis el intercambio y la comprensión son posibles gracias al conocimiento de lenguas por parte de uno o varios personajes, la comprensión externa no está garantizada porque en el cine de esta época apenas se usan los **subtítulos**. Lo mismo ocurre cuando en una escena todos los personajes hablan una lengua extranjera. De todas las películas heterolingües del corpus, únicamente cuatro, sorprendentemente, usan subtítulos para traducir las palabras de los personajes, y solamente una los utiliza en todas las situaciones en las que se producen alternancias interoracionales o aparecen interacciones completas en otra lengua, que es *Carne de fieras* (1936)<sup>548</sup>. En las otras tres se usan solo parcialmente: en *La calle sin sol* (1948) se utilizan en las escenas en las que interaccionan solamente personajes franceses, pero no cuando el protagonista habla en francés, antes de aprender español, en la pensión de Barcelona donde se aloja, probablemente para permitir al espectador percibir mejor las dificultades de la comunicación interlingüística; en *Los últimos de Filipinas* (1945) se subtitulan las intervenciones en inglés de los marinos estadounidenses, pero no las frases de los filipinos en su L1; en *Suspense en comunismo* (1955) se subtitulan las palabras en chino de un estudiante del curso de comunismo y unas palabras en francés que una camarada pronuncia durante la clase, pero no se subtitula el resto de las frases que se oyen en francés<sup>549</sup>.

El subtitulado a veces se usa, en cambio, para la traducción de documentos escritos cuya comprensión es importante para seguir la trama. En *Pacto de silencio* (1949) no se subtitulan las intervenciones orales en alemán, francés e inglés, pero sí un documento escrito que aparece al principio de la película: “Mayor Brand muerto en la retirada de Dunkerque” (Brand es el protagonista y esta información anuncia la

---

<sup>548</sup> Los subtítulos deben de pertenecer a la versión original, puesto que el encargado de su reconstrucción tras años de ser considerada una obra perdida, Ferrán Alberich (1993), no menciona en su libro nada referente a ellos, y en la ficha técnica de la reconstrucción no aparece ningún subtitulador o traductor.

<sup>549</sup> Algo que resulta muy sorprendente en la copia que hemos podido ver es que aparece subtitulada en francés una canción popular española, “Eres alta y delgada como tu madre”. No sabemos a qué atribuir este extraño caso, a no ser a un guiño cómico, dada la exigüidad de subtitulado en el cine de la época.

treta utilizada para mantener su anonimato durante su misión de espionaje en Argelia). Igualmente, en *Suspense en comunismo* se subtitula un cartel que aparece en un autobús en francés: “Peregrinaje a Loyola”, lo que puede ser importante para que el espectador entienda que los protagonistas se dirigen de Francia a España. Encontramos otros ejemplos en *El fugitivo de Amberes* (1954), como cuando, al principio, aparecen periódicos franceses en los que se anuncia el hecho que da lugar a todo el desarrollo de la trama: “Robo del famoso brillante Woosley a la princesa Ahmaru”; sin embargo, más tarde, el ladrón y asesino Bell Fermer, el protagonista, mantiene una conversación en inglés con un grupo de turistas que no se subtitula. Se combina así, pues, la apariencia de verismo que proporcionan los documentos escritos en otras lenguas con el subtitulado que garantiza la comprensión externa, pero se minimiza la importancia de algunos personajes tratando su producción lingüística como ruido ininteligible.

En relación con los subtítulos, es también curioso observar que en muchas escenas de muchas películas hay personajes que comprenden la lengua extranjera; sin embargo, el espectador común y corriente de la época seguramente no la comprendía, y a pesar de ello no se subtitula. Esto pasa con toda seguridad, por ejemplo, en la escena en que el marqués de Salamanca y una bailarina hablan, respectivamente, francés y húngaro, a la que nos hemos referido en este mismo apartado. Pero también con breves diálogos como este:

JERÓNIMO.- We have to go to the other place.

VIRGINIA.- That way. (*Aquí hay petróleo*, 1955)

La **falta de subtítulos** se da con lenguas próximas (de las que se podría suponer un cierto grado innato de intercomprensión) como el francés y el italiano<sup>550</sup>, pero también con otras que de antemano los cineastas sabían que la gran mayoría

---

<sup>550</sup> Ocurre con el francés, sobre todo en los años 40, en *Cristina Guzmán* (1943), *Ídolos* (1943), *Ángela es así* (1944), *Noche decisiva* (1944), *La Lola se va a los puertos* (1947), *El marqués de Salamanca* (1948), *Doce horas de vida* (1948), *Pacto de silencio* (1949), *El Santuario no se rinde* (1949), *Heredero en apuros* (1956), *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958) y *Tarde de toros* (1956), y con el italiano en *Gayarre* (1958).

del público no comprendería: alemán<sup>551</sup>, chino<sup>552</sup>, árabe<sup>553</sup>, húngaro<sup>554</sup>, inglés<sup>555</sup>, japonés<sup>556</sup> lenguas africanas<sup>557</sup>, ruso<sup>558</sup>, etc.

Podemos concluir, en fin, que el significado de una gran parte de los mensajes emitidos por los personajes de nuestro corpus queda en el limbo cinematográfico. Son, con mucha frecuencia, el ruido que caracteriza a esos extraños seres que habitan allende los Pirineos –o los mares–, y que tantas veces aparecen en la trama no para hablarnos de su mundo, sino para permitirnos confrontarlo con el nuestro. Este efecto de opacidad o extrañeza, sin embargo, en ocasiones tiene efectos dramáticos interesantes desde un punto de vista cinematográfico, como veremos en el siguiente apartado.

El cine español, pues, sigue en este aspecto la tónica marcada por el cine sonoro temprano (§ 4.1.2) y el cine clásico de Hollywood (§ 4.2.3) al minimizar la importancia del mensaje transmitido en lenguas extranjeras, y usarlas, fundamentalmente, como herramienta de caracterización y ambientación.

### 7.3.5. Funciones del heterolingüismo

De las tres funciones principales que señalaba Bleichenbacher (2008b) para la introducción de las lenguas extranjeras en el cine estadounidense (§ 4.4): realismo, crítica social y humor, solamente la primera tiene cierta importancia en el cine español de esta época, sin ser tampoco la función predominante.

---

<sup>551</sup> *Sierra de Teruel* (1939), *Pacto de silencio* (1949), *Sin uniforme* (1948).

<sup>552</sup> *Los cuatro Robinsones* (1939).

<sup>553</sup> *Doce horas de vida* (1948), *La corona negra* (1951), *El guardián del paraíso* (1955).

<sup>554</sup> *El marqués de Salamanca* (1948), *El canto del gallo* (1955), *Escucha mi canción* (1959).

<sup>555</sup> *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947), *El marqués de Salamanca* (1948), *Pacto de silencio* (1949), *Balarrasa* (1950), *El fugitivo de Amberes* (1954), *Relato policiaco* (1954), *Aquí hay petróleo* (1955), *El guardián del paraíso* (1955), *Maravilla* (1957).

<sup>556</sup> *¡Aquellas palabras!* (1949).

<sup>557</sup> *A dos grados del Ecuador* (1950), *Bella, la salvaje* (1953).

<sup>558</sup> *La patrulla* (1954), *Murió hace quince años* (1954).

Apenas encontramos usos de lenguas extranjeras que podamos asociar a **preocupaciones sociales**. Únicamente podríamos atisbar cierta reivindicación de grupos sociales o etnias, a las que se dignifica dándoles voz en su propia lengua, en dos pequeños grupos de películas:

- *Escucha mi canción* (1959) y *El sol sale todos los días* (1956) son melodramas con dos puntos en común: el argumento gira en torno a un niño abandonado o huérfano y en ambos tienen protagonismo los titiriteros, bondadosos personajes extranjeros cuya vida se retrata asociada a la alegría de vivir. En las dos películas estos personajes hablan en ocasiones sus lenguas –húngaro e italiano– o una mezcla de español y su lengua –lo más frecuente en el caso del italiano–. La presencia de sus lenguas no es la única manera de reivindicar su dignidad y denunciar el maltrato que en ocasiones se les daba: en *Escucha mi canción*, un personaje español que pretende explotar al niño cantante, Joselito, le dice explícitamente a Trompetti, el jefe del grupo de titiriteros, que su condición de extranjero le perjudicará ante la ley; de esta manera consigue quedarse con Joselito, que sufrirá muchas penalidades con este hombre y añorará su vida con los titiriteros extranjeros, que quedan desolados por su pérdida. Hay, en cambio, otro melodrama anterior de tema similar, *Schottis* (1942), en el que este tipo de personajes –un violinista húngaro y un payaso italiano– es retratado de forma negativa y en el que no aparecen sus lenguas, pero sí el inglés, lengua de otro personaje.

- En las películas coloniales sobre Guinea Ecuatorial y en la mayoría de las películas de misioneros, tanto en África como en la India, las L1 de los nativos de esos países tienen bastante presencia. De hecho, en nuestro corpus solamente en una película de este género, *Molokai, la isla maldita* (1959), se eliminan totalmente las lenguas extranjeras, probablemente porque todos los personajes son no hispanohablantes (§ 7.3.2). Aunque en ocasiones esa representación resulta cómica<sup>559</sup> o queda reducida a una incomprensible jerigonza –pues no se traduce ni se subtitula–, la presencia misma es significativa por comparación, por ejemplo, con el cine colonial ambientado en Marruecos. Esto no tiene por qué querer decir, sin

---

<sup>559</sup> Lo es intencionadamente en la comedia *Bella, la salvaje* (1953).

embargo, que haya una reivindicación real y consciente de la dignidad del personaje nativo a través de la representación de su lengua, dado que los datos sobre interlengua de estos mismos personajes nos indican lo contrario (§ 7.4.3 y 7.5.3).

La intención de **dotar de realismo** a una escena o a toda la película está detrás del heterolingüismo presente en, al menos, las 22 películas que utilizan la estrategia de la presencia de las lenguas extranjeras y las representan de una manera sociolingüísticamente coherente (§ 7.3.2). Este número de películas supone únicamente un 15 % del total de películas potencialmente heterolingües, que son 146. Por lo tanto, no podemos afirmar que esta sea la función principal de la introducción de lenguas extranjeras en el cine de esta época.

Por otro lado, mediante las alternancias de código, sobre todo intraoracionales, a veces se persigue crear o reforzar la **comicidad** de un personaje o de una escena. Sin embargo, rara vez se utiliza el heterolingüismo de interacciones completas como un elemento cómico. Es decir, la lengua extranjera no es cómica *per se*, ni lo es el hecho de que un personaje solamente hable su lengua; lo que resulta cómico es la alternancia, la mezcla. Sin embargo, como veremos en § 7.3.3, la mayor parte de las alternancias intraoracionales que aparecen tienen la función de representar la L2 del personaje cuando habla español<sup>560</sup>, y es este español salpicado de expresiones de la L1 lo que provoca el humor.

En el cine español de esta época, el heterolingüismo –tanto escrito como oral<sup>561</sup>– cumple sobre todo **funciones cinematográficas**, fundamentalmente estas tres: ser una marca étnica o geográfica, crear determinadas atmósferas y caracterizar a los personajes.

Sirve como **marca étnica o geográfica**, como una indicación para los espectadores, bien respecto al lugar donde se desarrolla la trama, bien respecto al origen de algún personaje. Cumple, pues, una función muy similar a la del resto del *atrezzo*. En bastantes películas de esta época la mayor parte de las apariciones de la

---

<sup>560</sup> Recordamos que solamente en 17 películas se utilizan las inserciones léxicas para evocar la lengua extranjera (§ 7.3.2).

<sup>561</sup> Incluyendo su uso en canciones, rituales y oraciones.

lengua extranjera se acumulan al comienzo, mientras que a lo largo de la obra apenas se oye o se lee otra lengua que el español; esto ocurre con frecuencia en películas total o parcialmente ambientadas en otros países<sup>562</sup>, pero también en películas de temática bélica aunque la trama se ubique en España<sup>563</sup>. Por otra parte, algunos personajes extranjeros usan más su L1 las primeras veces que aparecen o en las primeras palabras que usan y pasan después completamente al español sin que exista un desarrollo argumental que lo justifique<sup>564</sup>, lo que quiere decir que se está utilizando la lengua extranjera como rasgo evocador de su identidad; una vez definida esta, su L1 puede desaparecer, ya no es necesaria.

La opacidad de las lenguas extranjeras en buena parte de este cine (§ 7.3.4) las convierte en un elemento ajeno al código dominante y comprensible para el espectador y, por lo tanto, en un elemento susceptible de ser utilizado para **crear determinadas atmósferas y efectos**. Lo más frecuente en la época que nos ocupa es su utilización para crear una sensación de peligro o amenaza y para crear una atmósfera cosmopolita. Lo primero ocurre frecuentemente con las órdenes e instrucciones militares o policiales, que en muchas ocasiones son las únicas palabras en lengua extranjera de toda la película. Estas palabras no se traducen, y por lo tanto intensifican la atmósfera intranquilizadora que ya muestran las imágenes. Por ejemplo, en *El tambor del Bruch* (1948), la primera aparición del ejército francés, cuando llega a tomar un pueblo, es la de un soldado que se acerca a un niño que toca un tambor y pisotea el tambor al tiempo que le grita en francés; igualmente, en *Correo del rey* (1950) los soldados del ejército británico que vigilan Menorca usan el inglés únicamente en aquellas escenas en que persiguen a los españoles y en *Murió hace quince años* (1954) oímos la lengua rusa cuando un marino obliga, bajo sus órdenes y mediante la fuerza, al niño protagonista a sumarse al contingente de niños que van a ser evacuados de España. Un valor casi contrario al de estos ejemplos adquieren las lenguas extranjeras en muchas comedias románticas, así como en

---

<sup>562</sup> *Boda en el infierno* (1942), *Yo no soy la Mata-Hari* (1950), *Murió hace quince años* (1954), *El canto del gallo* (1955), *Suspenso en comunismo* (1955), *Embajadores en el infierno* (1956), entre otras.

<sup>563</sup> Por ejemplo, *Correo del rey* (1950), *Agustina de Aragón* (1950) y *Carmen la de Ronda* (1959).

<sup>564</sup> Como en *Primer amor* (1941), *El emigrado* (1947), *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947), *Pacto de silencio* (1949), etc.

películas históricas y biográficas: no solamente no resultan amenazantes, sino que dotan de brillo cosmopolita a la escena, sea en contextos internacionales o en España. Las escenas de este tipo son abundantes: las encontramos en lujosos balnearios, hoteles y clubes deportivos<sup>565</sup>, en bailes en mansiones, palacios y salas de fiestas de España y otros países<sup>566</sup>, y en general, en lugares que transpiran boato y buena vida.

Por último, una de las funciones más importantes, tanto de la introducción de lenguas extranjeras como de cualquier otro rasgo lingüístico distintivo, es contribuir a la **caracterización de los personajes**. Más adelante (§ 7.5) dedicamos un apartado exclusivamente a desarrollar este tema.

## 7.4. El habla de los no nativos

Las interlenguas que caracterizan la producción de la inmensa mayoría de las personas que adquieren o aprenden una L2 o una LE carecen de prestigio. Tradicionalmente se han considerado sistemas intermedios, sistemas de aproximación, siempre en desarrollo hacia la consecución de un fin y de un modelo: la producción de los nativos<sup>567</sup>.

Las actitudes negativas hacia la interlengua, incluso cuando solamente se manifiesta en el plano fonético, están ampliamente documentadas en el mundo anglosajón (Sato 1998, Munro 2003, Lippi-Green 2012, entre otros muchos). Asimismo, algunos estudios en otras zonas del mundo muestran el rechazo de los nativos hacia las personas que perciben como no nativas. Así, por ejemplo, de su

---

<sup>565</sup> Como en *Boda accidentada* (1943), *El rey de las finanzas* (1944), *El camino de Babel* (1944), *Fantasia española* (1953), *El guardián del paraíso* (1955) y *Un vaso de whisky* (1959).

<sup>566</sup> Por ejemplo, en *El bailarín y el trabajador* (1936), *Una gran señora* (1959) y *El amor empieza en sábado* (1959).

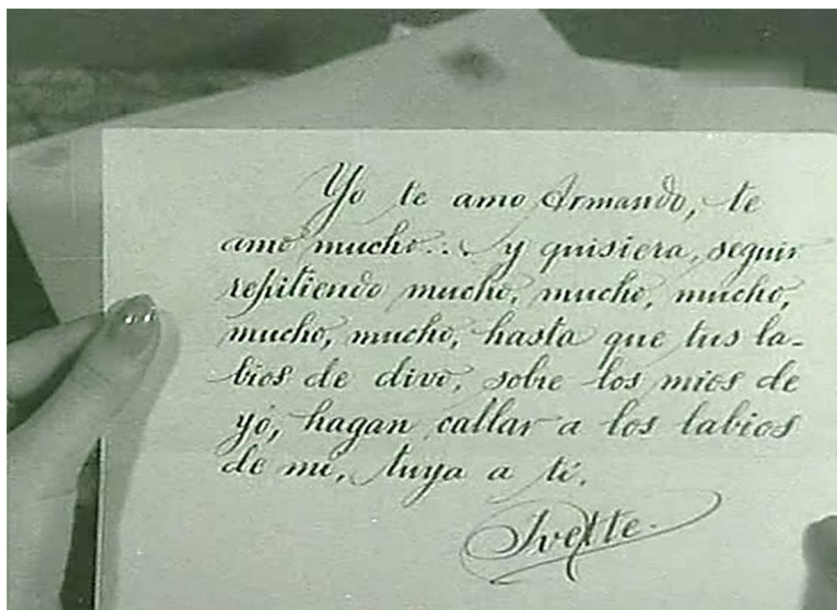
<sup>567</sup> Este modelo, en el caso de las lenguas ampliamente extendidas social y geográficamente, está sufriendo un proceso de desplazamiento con la consolidación de las llamadas *lenguas globales*, a consecuencia de las necesidades internacionales de comunicación que la globalización económica ha espoleado. La existencia de tal variedad es ya un hecho en el caso del llamado *Global English*.



investigación sobre las actitudes de los japoneses hacia hablantes no nativos de japonés, Tsurutani (2012: 600-601) concluye:

Second-language learners of English all over the world strive to be fluent speakers and face discrimination when their foreign accent is evident in their speech (...). This study suggests that if the native tongue of the listener is spoken by non-native speakers, the listener will easily notice the speaker's accent and evaluate it negatively if no information is given about the speaker's background or the context of the discussion, also in a language other than English. As English has become a world language through the last century, accented English and its speakers tend to be under the spotlight and scrutiny of researchers more often than other languages. The results of this study provide evidence that discrimination against foreign accent, a social phenomenon reported in English-speaking society, is merely a natural reaction that speakers of any language can have towards non-native speakers, and it can be observed in other language communities.

La falta de prestigio puede ser la razón de que en todo el corpus solamente encontremos una representación escrita de habla de no nativos, frente a los numerosos textos escritos en lenguas extranjeras:



*Una chica de opereta (1943)*<sup>568</sup>

<sup>568</sup> Reproducimos el texto a continuación, ya que no podemos mejorar la calidad del fotograma: “Yo te amo Armando, te amo mucho...y quisiera seguir repitiendo mucho, mucho, mucho, mucho, mucho, hasta que tus labios de divo, sobre los míos de yo, hagan callar a los labios de mi, tuya a ti”. Interlengua un tanto extraña, pero interlengua.

Y este desprestigio probablemente es también la causa de que tantos personajes extranjeros hablen español a la perfección, sin ningún rasgo propio de su interlengua, en las películas españolas de esta época. Recordemos que en 1931 el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía recomendaba la utilización de la “pronunciación castellana correcta” para películas de tema histórico extranjero y películas de “ambiente moderno extranjero” (§ 3.5), lo que es indicativo de cuál era el estado de pensamiento respecto al modelo de lengua que debía aparecer en el cine.

En total, 332 de nuestros personajes hablan español nativo cuando se comunican con hispanohablantes. A ellos hay que sumar otros 280 que usan un español nativo cuando se comunican con personajes que hablan su mismo idioma u otro idioma que no sea el español. Esto supone una suma de 612 personajes, es decir, el 60 % de nuestros personajes hablan español como si fueran hispanohablantes nativos<sup>569</sup>.

A continuación, dedicamos un primer apartado al análisis de las estrategias de representación de la interlengua: eliminación, señalización, evocación y presencia (§ 7.4.1). Seguidamente, hablaremos por separado de los diferentes modos en que el habla de los no nativos se hace presente: el uso del acento extranjero (§ 7.4.2) y otros aspectos de la interlengua (§ 7.4.3). En relación con la interlengua, veremos los niveles de dominio que muestran los personajes y lo que se dice en nuestro corpus sobre su proceso de adquisición o de aprendizaje (§ 7.4.4). Para finalizar, igual que hicimos al hablar del uso de la interlengua en el cine en general, dedicaremos un apartado a las intervenciones y reacciones de los hablantes nativos frente a la interlengua (§ 7.4.5).

---

<sup>569</sup> Esto no significa que no tengan ninguna marca de identidad lingüística: algunos de ellos usan esporádicamente palabras muy reconocibles de su L1, y otros son caracterizados mediante alternancias de código interoracionales, o por el uso de su L1 en algunas de las situaciones endolingües en las que se comunican.

### 7.4.1. Estrategias de representación de la interlengua

La clasificación de estrategias de representación del multilingüismo empleada por Bleichenbacher (2008b) (§ 4.2.1) resulta también útil para describir los diferentes modos en que el habla de los no nativos se representa en el cine<sup>570</sup>. Se trata de las cuatro estrategias básicas: eliminación, señalización, evocación y presencia, que a continuación analizamos teniendo en cuenta solamente aquellas situaciones comunicativas en las que los personajes extranjeros se comunican con hablantes nativos de español. Hablamos, en este caso, de un total de 536 personajes, aproximadamente la mitad del corpus, que aparecen en 152 películas<sup>571</sup>.

Es bastante habitual que dentro de una misma película las interlenguas de diferentes personajes aparezcan representadas con diferentes estrategias, aunque, como veremos a continuación, podamos encontrar algunas tendencias para determinados géneros cinematográficos.

#### - **Eliminación:**

Como hemos señalado en la introducción, son mayoría los personajes extranjeros que no muestran ningún rasgo de la interlengua en sus intervenciones en español en el cine español de esta época, tanto en situaciones endolingües como exolingües.

De los 332 que hablan español como hablantes nativos cuando se comunican con españoles, 17, sin embargo, son marcados lingüísticamente mediante las alternancias de código intraoracionales y otros siete por las alternancias de código interoracionales. En total, pues, son 308 personajes, el 57 %, los que, en situaciones exolingües con interlocutores españoles, no están marcados lingüísticamente

---

<sup>570</sup> Hemos podido aplicarla también para clasificar los modos en que se representa la interlengua en los textos literarios (§ 2.2.1).

<sup>571</sup> El resto de los personajes, o no habla nunca español, o habla español pero con personas de su misma nacionalidad o de terceros países (generalmente por eliminación de la L1 que se hablaría en la realidad en esa situación).

mediante ninguna estrategia. El número de películas en las que aparecen estos personajes es de 84: ninguna de ellas anterior al año 1940, 44 entre 1940 y 1950, y 40 entre 1951 y 1960. Igual que ocurría con el uso de las lenguas extranjeras (§ 7.3.2), el cine anterior al periodo franquista muestra una mayor verosimilitud sociolingüística<sup>572</sup>, y en él los personajes extranjeros siempre aparecen caracterizados desde un punto de vista lingüístico.

Estos personajes que hablan como españoles son identificados como extranjeros, sobre todo, por su aspecto o mediante referencia directa a su nacionalidad. Aunque su presencia alcanza todos los géneros, dado que se trata de una tendencia general del cine de la época, abundan en determinados tipos de películas: anticomunistas, biográficas e históricas son las que más adoptan esta estrategia en proporción al número total que representan dentro del corpus<sup>573</sup>.

Sin embargo, la tendencia no está clara en cuanto al tono de la obra, pues el porcentaje de comedias en las que aparecen personajes sin marcas de interlengua en situaciones exolingües es del 43 %, mientras que el de dramas y melodramas supone el 47 %. La diferencia, como vemos, es nimia, y ello, como otros muchos aspectos que hemos ido analizando, nos indica que la clave del uso de las diferentes estrategias de representación de la interlengua no está tanto en el género como en la caracterización del personaje (§ 7.5).

#### **- Señalización:**

Señalar para reemplazar una interlengua eliminada puede hacerse mediante un comentario evaluativo sobre la manera de hablar español de los personajes, comentario que señala hacia el hecho de que no se trata de un hablante nativo (y, por lo tanto, lo normal sería que mostrase características propias de un hablante de

---

<sup>572</sup> No queremos decir con ello que los cineastas perdieran esa conciencia tras la guerra; la cuestión es que antes del periodo franquista dicha conciencia de la realidad de las lenguas podía plasmarse en las obras de arte sin ningún temor a la censura y sus planteamientos xenófobos, y, por otro lado, el cine refleja, más que la realidad misma, los valores del mundo que representa. La valoración de todo lo relacionado con los extranjeros era distinta antes y después de la guerra.

<sup>573</sup> Un 55 %, un 77 % y un 81 %, respectivamente. Recordemos que también en estos géneros existe una clara tendencia a la supresión de las lenguas extranjeras (§ 7.3.2).

L2). Por su artificiosidad y disonancia –pues deja al descubierto de manera demasiado evidente la diferencia entre lo dicho y lo oído–, es poco frecuente.

Encontramos, no obstante, algunos ejemplos en las películas de nuestro corpus, todos ellos de películas de la década de los 40:

- La protagonista de *Muñequita* (1940), Perla, es princesa de Randchany, pero habla español nativo. Cuando conoce al capitán Erick Noborog, oficial de la Armada española y príncipe de Neuberg, este le dice: “Habla usted muy bien español, pero no es de España, ¿verdad?”
- De *míster Blay*, personaje de *La patria chica* (1943), dice un personaje español antes de su aparición en escena que tiene una gran pasión por España y que “habla el castellano como tú y como yo”. Y así es, lo hace sin ningún rastro de la interlengua, algo bastante inverosímil tratándose de un personaje probablemente británico que reside normalmente en París.
- *El verdugo* (1947) se ambienta en parte durante la Guerra de Independencia. En una de las primeras escenas de esta trama aparece un comandante francés que está pintando a Clara, la hija del marqués de Leganés, y le dice: “Como aún somos tan torpes hablando español...” El comandante, sin embargo, habla el español como si fuera su L1.
- En *La mies es mucha* (1949), Modu, el indio que, según un misionero, “chapurrea bastante bien el español”, en realidad aparece hablando el español como L1.

Es significativo que esta estrategia no aparezca ni en películas anteriores a 1940 –mucho más realistas en el uso de las lenguas– ni en las películas de los años 50, cuando el temor a la representación lingüística de lo extranjero parece haber disminuido (§ 7.3.1).

- **Evocación:**

En muchas películas la interlengua no aparece en toda su dimensión, sino que se evoca utilizando selectivamente alguno de sus rasgos. Fundamentalmente se trata, igual que en la representación de las lenguas extranjeras, del uso del acento y de las inserciones léxicas. En menor medida, encontramos también alternancias de código interoracionales.

El acento parece el recurso más fácil desde un punto de vista cinematográfico: está siempre presente recordando que el personaje no habla el español como L1<sup>574</sup> y emular un acento extranjero es algo que puede estar al alcance de muchos actores aunque sean nacionales; además, en caso de que sea un acento indefinido o suave, o simplemente realista, no tiene por qué afectar –ni cómica ni negativamente– a la imagen del personaje<sup>575</sup>. Quizá por eso 98 personajes del corpus (un 18 % de los 536 personajes analizados en este apartado) muestran este rasgo de la interlengua. De estos 98 personajes, 30 hacen uso también de las alternancias de código, y a ellos hemos de sumar los 24 que, aunque hablan con acento nativo, alternan el español con su lengua (y que mencionamos en este mismo apartado al hablar de la estrategia de eliminación). Así pues, son 54 personajes los que muestran la alternancia de código como estrategia de representación de su interlengua.

La estrategia de evocación de la interlengua –sea mediante el acento, sea mediante las inserciones léxicas, sea mediante ambos recursos al mismo tiempo– se utiliza con un 22 % de los 536 personajes de este apartado, que aparecen en 84 películas, pero no se correlaciona con ningún género ni subgénero en particular, y tampoco con ninguna etapa cronológica determinada, sino que es utilizada de forma regular en nuestro corpus desde 1935<sup>576</sup> hasta 1960.

---

<sup>574</sup> Exceptuando alguna incongruencia, como la que señalamos a propósito de *¿Dónde vas, triste de ti?* (1960) (§ 5.4.2).

<sup>575</sup> Aunque en la realidad muchas veces lo hace, en el caso de los acentos falsos o exagerados (§ 7.4.2).

<sup>576</sup> Gaston Paris, el protagonista de *Abajo los hombres* (1935), es el primer personaje de nuestro corpus que aparece caracterizado de esta manera.

- **Presencia:**

Un total de 112 personajes del corpus muestran rasgos de la interlengua. Estos personajes aparecen en 66 películas y suponen el 20 % de los personajes que usan el español en situaciones exolingües con interlocutores hispanohablantes.

La interlengua se manifiesta en estas películas en todas sus dimensiones y afecta a la fonética, la gramática y, en menos ocasiones, el léxico y la pragmática. Más adelante analizaremos hasta qué punto estas representaciones de la interlengua resultan verosímiles (§ 7.4.3).

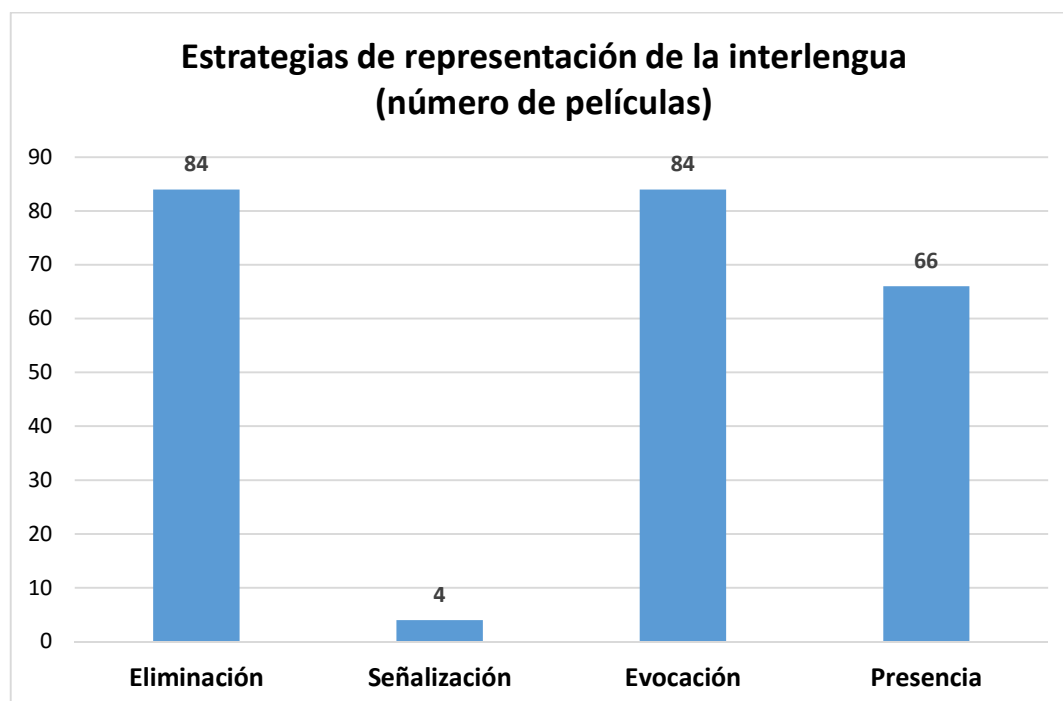
En cuanto a preferencias por géneros, aunque el uso de esta estrategia es ligeramente más abundante en la comedia (un 53 %), también se utiliza mucho en los dramas y melodramas (un 43 %) y aparece ocasionalmente en películas de acción y aventuras. Si nos fijamos en los subgéneros temáticos, en cambio, destaca su uso en los siguientes:

- Películas coloniales sobre Guinea Ecuatorial: en ellas, los guineanos siempre utilizan la interlengua cuando hablan español. Solamente la protagonista de *Bella, la salvaje* (1953) termina hablando un español nativo tiempo después de su traslado a Cuba. Pero Bella, la princesa de los *puyas*, por un lado, es el único personaje guineano que tiene un papel protagonista y, por otro, es de raza blanca y, a diferencia del resto de las mujeres de su tribu, no se muestra semidesnuda (§ 7.1.1). Los nativos de Guinea son siempre representados con una interlengua que pretende mostrarlos como seres ingenuos o salvajes (§ 7.4.3).

- Comedias románticas, de enredo y de tema turístico: más del 50 % de las películas en las que algún personaje utiliza su interlengua en español son de estos géneros. Sobre todo en las comedias de enredo y de tema turístico, es frecuente la utilización de la interlengua como recurso cómico (§ 7.4.3).

Finalizamos con dos gráficos que resumen la incidencia de las diferentes estrategias usadas en nuestro corpus. Los datos del primer gráfico se refieren al número de películas en las que aparecen personajes cuya producción lingüística se

presenta mediante una u otra estrategia, por lo que muchas películas están contabilizadas en más de una columna.

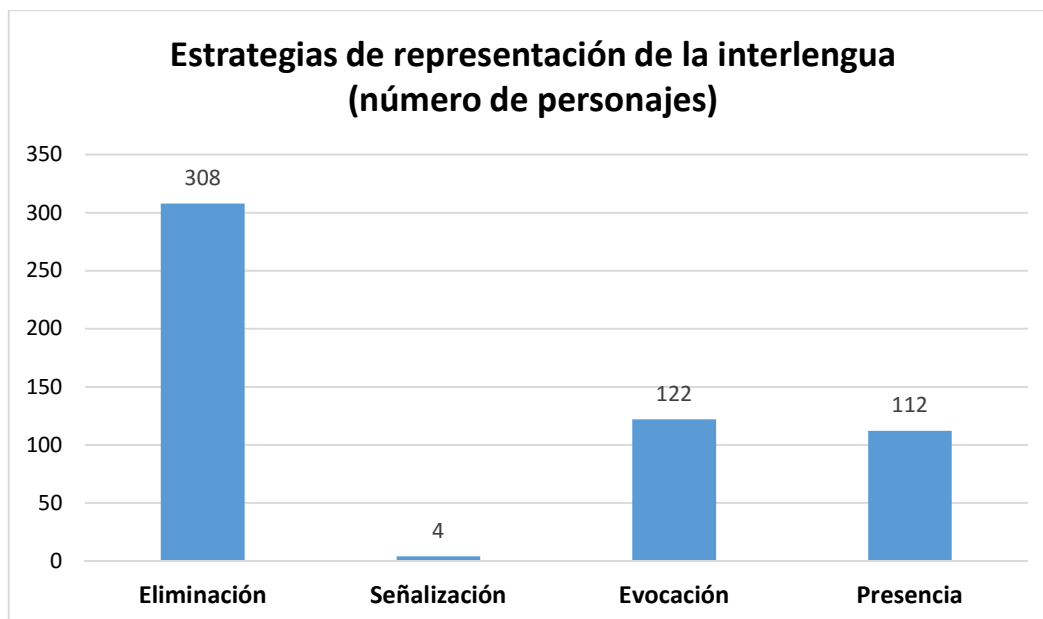


*Gráfico 35: Corpus de cine español (1929-1960): incidencia de las diferentes estrategias de representación de la interlengua (número de películas).*

Claramente predominan las estrategias de ocultación de la interlengua, bien por su eliminación total, bien por su evocación mediante el uso del acento o de las alternancias de código. Pese a ello, la interlengua está presente también en 66 obras, lo que supone un 38 % de las películas del corpus.

Las cifras varían considerablemente si en lugar de tomar como unidad la película, analizamos los datos sobre los personajes:





*Gráfico 36: Corpus de cine español (1929-1960): incidencia de las diferentes estrategias de representación de la interlengua (número de personajes).*

Como se puede observar, la presencia de la interlengua es mucho menos importante en número de personajes que en número de películas, lo que quiere decir que se reserva para personajes determinados (§ 7.5). Por otra parte, se aprecia claramente que son mayoría los personajes cuyo uso del español como L2 no aparece en las películas de esta época, probablemente por las razones expuestas al principio de este apartado.

#### **7.4.2. El acento no nativo**

Encontramos en las películas de esta época cuatro formas de representar el acento extranjero, ya sea asociado a otras características de la interlengua o únicamente como estrategia de evocación:

- El acento extranjero prototípico que muestra las transferencias fonéticas de la lengua materna del personaje.

- El acento extranjero indefinido, es decir, un acento inequívocamente extranjero pero que no se asocia a ninguna L1 concreta, creado generalmente mediante la acumulación de alófonos, fundamentalmente suaves distorsiones vocálicas y una pronunciación peculiar de la vibrante múltiple y las sibilantes.
- El acento falseado: en numerosísimas ocasiones se percibe claramente la condición del actor como hablante nativo de español, que, aunque hace cierto esfuerzo por intentar un determinado acento extranjero, no lo consigue del todo; otras veces ni siquiera se hace ese esfuerzo: especialmente en el caso de los actores muy conocidos por el público, el fingimiento resultaba probablemente ocioso. Aunque las realizaciones de este tipo de acento son muy variadas, su característica fundamental es la producción de algún fonema ajeno al sistema del español sobre la base entonativa de los nativos.
- El acento caricaturizado, característico de los personajes cómicos.

La representación del acento en esta época es una elección muy consciente, dado que apenas se utilizaba el sonido directo y lo habitual era doblar, sustituyendo las voces que fueran necesarias<sup>577</sup>. De hecho, los actores extranjeros que trabajaban asiduamente en el cine español eran sistemáticamente doblados por actores de doblaje españoles (§ 5.1). Pero eran precisamente estos actores los que en ocasiones brindaban la oportunidad de representar a un personaje extranjero a través del uso de su acento, mostrando una **pronunciación prototípica**, identificable y no deformada: Lily Vicenti (italiana nacida en París), Paola Barbara (italiana), Adriano Rimoldi (italiano), Gérard Tichy (alemán), Gustavo Re (italiano) y Carlos Otero (Portugal) son algunos de los actores que representan a estos personajes cuyo acento suena natural.

El **acento indefinido**, por su parte, resulta enormemente práctico: por un lado, puede mantener al personaje en una identidad solamente definida mediante su

---

<sup>577</sup> Incluso muchos actores españoles eran doblados por actores de doblaje.

extranjería y no mediante su nacionalidad, y esto podía resultar especialmente interesante para evitar fricciones diplomáticas con otros países (§ Parte III, Introducción); por otro, permitía que más actores, tanto nacionales como extranjeros, pudieran representar toda clase de personajes extranjeros. Así, por ejemplo, el estadounidense Frank Latimore podía hacer de holandés<sup>578</sup> y Paola Barbara de italiana o de belga<sup>579</sup>. Este tipo de acento permitió también dotar de caracterización lingüística, sin disonancias, a personajes cuya L1 no era muy conocida en España, tales como el checo Jan Matiz o el polaco Lodiwick<sup>580</sup>, siguiendo la tradición de la representación del acento eslavo en el cine europeo occidental de la época (§ 4.1)<sup>581</sup>.

En cuanto al **acento falseado**, podríamos considerar que es resultado de la torpeza o la ignorancia de los directores o los actores, y probablemente en algunos casos sea así. El conocimiento de las lenguas extranjeras en los años 40 y 50 y el contacto con sus hablantes nativos no estaba al alcance de todos y esta situación no propiciaba una conciencia lingüística que permitiera a las gentes del cine salir airoso de estos intentos. Pero seguramente también tenía mucho peso la inveterada reticencia de tantísimos españoles a imitar la fonética, y sobre todo la entonación, de las lenguas extranjeras, incluso en una situación de aprendizaje, algo que pueden todavía atestiguar miles de profesores de idiomas que enseñan en España<sup>582</sup> y que está relacionado con otros fenómenos presentes aún en la vida social de nuestro país, como la tendencia a españolizar fonéticamente cualquier término extranjero, incluso

---

<sup>578</sup> En *Secretaria para todo* (1958).

<sup>579</sup> En *Leyenda de feria* (1945) y en *Audiencia pública* (1946), respectivamente.

<sup>580</sup> Un refugiado político interpretado por el alemán Gérard Tichy en la película *¡Hombre acosado!* (1952) y un personaje de *Truhanes de honor* (1950), interpretado por el italiano Gustavo Re.

<sup>581</sup> Cómoda tradición basada en el desconocimiento generalizado de las lenguas del este de Europa que todavía persiste y que, al menos en el cine español, hace que los actores eslavos puedan representar a personajes eslavos de cualquier país: por ejemplo, el papel del polaco Radek de *La mujer sin piano* (2009) fue representado por el actor checo Jan Budar; una mujer rusa apodada “la Suiza” en *Ispansi* (2010) es encarnada por la actriz letona Olga Dinnikova; el actor polaco Jaroslaw Bielski, afincado desde hace tiempo en España, ha hecho frecuentemente papeles de personajes rusos (de periodista en *Libertarias*, Vicente Aranda, 1996; de futbolista en *Siempre hay un camino a la derecha*, José Luis García Sánchez, 1997; de astronauta en *El gran marciano*, Antonio Hernández, 2001, etc.).

<sup>582</sup> Nuestro trabajo durante cerca de 30 años en Escuelas Oficiales de Idiomas nos ha permitido constatarlo; igualmente lo ha hecho nuestra experiencia como estudiante de idiomas en España.

si se sabe pronunciar perfectamente en la lengua de origen<sup>583</sup>, y el consenso social existente alrededor de la impronunciabilidad de algunos idiomas o de palabras determinadas de algunos idiomas, acuerdo a veces tácito y a veces explícito que exonera a los hablantes de intentar siquiera una aproximación<sup>584</sup>. En nuestras películas, estamos hablando de actores españoles que hacen cine español para un público español, por lo que probablemente este factor identitario autolimitador<sup>585</sup> puede haber influido en que, casi por convención, muchos actores no intentaran ir más allá de la pátina de extranjería que proporcionaba al personaje simplemente utilizar un par de características ajenas al sistema fonético del español<sup>586</sup>.

El **acento caricaturesco** es el más intencionado y es, por supuesto, característico de los personajes cómicos, tanto de los que aparecen en comedias como de los que aportan una nota cómica en un drama, melodrama o película de acción. Son fundamentalmente personajes anglohablantes, encarnados por actores españoles, los que aparecen caracterizados de este modo. Así, son estadounidenses, por ejemplo, Tim y Pat –unos gamberros estudiantes de español–<sup>587</sup>, Edward S. Carawa –director de cine que viene a España a buscar actores–<sup>588</sup>, Bob –un rico heredero–<sup>589</sup>, miss Alicia Stanton –una millonaria que vive en Mallorca–<sup>590</sup> y miss

---

<sup>583</sup> Pronunciar los extranjerismos de uso común como se haría en la lengua de origen es considerado en España un signo de pedantería, probablemente debido a nuestro retraso secular en el conocimiento y uso de otros idiomas.

<sup>584</sup> Una anécdota relativamente reciente puede ilustrarnos sobre este fenómeno: cuando en 2010 entró en erupción el volcán islandés Eyjafjallajökull, la mayoría de los reporteros y locutores de los medios de comunicación evitaron pronunciar su nombre aludiendo al “volcán de nombre impronunciable”.

<sup>585</sup> Verdía (2002: 226) señala como creencias autolimitadoras que afectan al aprendizaje de la pronunciación de otros idiomas las relacionadas con la nacionalidad, como “los españoles tenemos mala pronunciación”.

<sup>586</sup> Esto sucede también con frecuencia cuando los actores españoles que hacen de personajes extranjeros hablan otras lenguas: por ejemplo, cuando Paco Rabal en *Sor Intrépida* (1952) habla urdu (o hindi) o Julia Caba Alba, en *La mies es mucha* (1949), habla en oriya.

<sup>587</sup> Papeles que interpretan Arturo Belzunce y Mario Berriatúa, respectivamente, en *Luna de verano* (1959).

<sup>588</sup> El primer personaje extranjero del cine sonoro español, en *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), interpretado por Jack Castello (o Castelló), que a pesar de su nombre artístico, era español y realmente se llamaba Jesús Movellán. Este actor había trabajado previamente en Estados Unidos y después de rodar esta película, volvió a Estados Unidos para no volver a España más. Probablemente la elección de este actor como personaje estadounidense se debiera precisamente a su biografía.

<sup>589</sup> Papel interpretado por Fernando Fernán Gómez en *Cristina Guzmán* (1943).

<sup>590</sup> Personaje de *Muchachas en vacaciones* (1958) interpretado por Pepita Serrador.

Ketty –una rica turista –<sup>591</sup>; son ingleses *Mr. Wines* y *Mr. Peel* –dos ricos ociosos–<sup>592</sup>, así como el industrial *Mr. Kerrigan* y su esposa –turistas en España–<sup>593</sup>, entre otros muchos. En segundo lugar están los personajes franceses: *monsieur Julien* –un cursi modisto y estilista que viste y enseña a comportarse a la salvaje Bella, una princesa africana–<sup>594</sup>, *madame Perroquet* –una excéntrica noble–<sup>595</sup> y Leovigilda –profesora de francés–<sup>596</sup> son algunos de ellos. Algunos actores hispanohablantes, con un físico peculiar –no precisamente agraciado– y habilidad para crear comicidad mediante su acento, hicieron más de una vez este tipo de papeles cómicos, interpretando personajes de diferentes nacionalidades, con ligeras variaciones en sus acentos: Mary Santpere<sup>597</sup>, Juan Espantaleón<sup>598</sup>, María Isbert<sup>599</sup> y el uruguayo Carlos Casaravilla<sup>600</sup>.

Lo característico de este acento caricaturesco es la utilización enfática de algunos rasgos muy perceptibles de otras lenguas. Estos son los rasgos más repetidos,

---

<sup>591</sup> Protagonista de *Martingala* (1940) encarnada por Anita Costa.

<sup>592</sup> Personajes de *La fiesta sigue* (1948) representados por Alberto Romea y José Prada.

<sup>593</sup> Kerrigan es el protagonista de *Veraneo en España* (1955). Interpreta ese papel Emilio Fábregas, y el de su mujer, Mary Santpere.

<sup>594</sup> Personaje de *Bella, la salvaje* (1953) interpretado por un actor que es hispanohablante con toda seguridad, pero cuyo nombre desconocemos.

<sup>595</sup> En *El abanderado* (1943), interpretada por Guadalupe Muñoz Sampedro.

<sup>596</sup> Papel que interpreta María Isbert en *La trinca del aire* (1951).

<sup>597</sup> Hace de personaje británico cómico en *Los cuatro robinsones* (1939), *Audiencia pública* (1946) y *Veraneo en España* (1955) y de ridícula francesa en *Boda accidentada* (1943). En varias películas posteriores tuvo papeles similares: *Detective con faldas* (1962), *La batalla del domingo* (1963) y *La banda de los tres crisantemos* (1970) son algunas de ellas.

<sup>598</sup> Que interpreta al sueco don Sigmundo, ingeniero químico, en *La chica del gato* y al director de circo francés Pierre Brochard en *El fantasma y doña Juanita*. Juan Espantaleón tiene otros papeles de personaje extranjero en las películas de nuestro corpus, pero sin caracterización lingüística: es el prefecto de Preslavia en *La noche del sábado* (1950) y el gobernador portugués de *La Señora de Fátima* (1951).

<sup>599</sup> Francesa y profesora de su idioma en *La trinca del aire* (1951) e institutriz inglesa en *Un rayo de luz* (1960). También representa a un personaje francés en *La princesa de los Ursinos* (1947), aunque no está caracterizada lingüísticamente. Volvió a encarnar a otra profesora de francés en la comedia *Búsqueme a esa chica* (1964), así como a otra profesora de inglés en *Hay que educar a papá* (1971) e interpretó otros personajes extranjeros en películas como *Encrucijada para una monja* (1967) y *¡Cómo está el servicio!* (1968).

<sup>600</sup> Utiliza este tipo de acento caricaturesco para representar a dos personajes cómicos, el profesor Sergio Radowsky, de origen francés, en *Congreso en Sevilla* (1955), y *monsieur Chambom*, en *La fiesta sigue* (1948). Aparece también en dos papeles de personaje extranjero, pero no cómicos, en nuestro corpus: *El verdugo* (1947), en la que interpreta al general Gaillard, francés, que habla como un nativo insertando alguna palabra en francés, y *Molokai, la isla maldita*, película en la que todos los personajes hablan con un español nativo. Hizo con posterioridad muchos otros papeles de personaje extranjero no hispanohablante, tanto en películas españolas como en coproducciones y producciones de otros países: *El hijo del capitán Blood* (1962), *55 días en Pekín* (1963), *Pacto de silencio* (1963), *El Señor de la Salle* (1964), *El hombre que mató a Billy el Niño* (1967), etc.

que cada actor combina según el personaje que representa, utilizando únicamente algunos de ellos, normalmente tres o cuatro:

- Pronunciación de la vibrante alveolar múltiple como una vibrante uvular o como retrofleja.
- Pronunciación de la vibrante alveolar simple como vibrante alveolar múltiple o como retrofleja.
- Pronunciación de la bilabial oclusiva sorda como labiodental fricativa sonora en todas las posiciones.
- Aspiración de la velar fricativa sorda.
- Seseo.
- Sonorización de la alveolar fricativa sorda en posición intervocálica.
- Velarización de la – l –.
- Aspiración de las oclusivas sordas, sobre todo la – t –.
- Separación de grupos tónicos y asignación de acento a palabras átonas.
- Cambios en la posición del acento prosódico.
- Uso de un timbre de voz más agudo de lo que es habitual en español.
- Pausas inesperadas, por ejemplo entre adjetivo y sustantivo o entre preposición y término.

Es importante destacar que el sistema vocálico del español normalmente permanece inalterado<sup>601</sup>. Igualmente, apenas hay variaciones en la entonación<sup>602</sup>. Ello permite una casi perfecta comprensión de lo que dicen los personajes, a diferencia de lo que a veces ocurre con hablantes reales de español como L2, que unen algunos de los rasgos anteriores a interferencias en las vocales –como nasalización, hiatización de diptongos, diptongación de hiatos, labialización, etc.– y en su entonación.

---

<sup>601</sup> Las únicas excepciones son el uso de vocales róticas por parte de algunos personajes estadounidenses y las frecuentes diptongaciones del señor Kerrigan, protagonista británico de *Veraneo en España* (1955), que dice *compriende* por *comprende*, *piropio* por *piropo*, *flamienço* por *flamenco*, etc. o de don Sigmundo, cuando repite *compriende* por *comprendo* (*La chica del gato*, 1943).

<sup>602</sup> Constituyen una excepción algunos personajes italianos, cuyos actores sí intentan imitar las curvas melódicas del italiano.

Un caso aparte en la representación del acento no nativo lo constituye lo que podríamos entender como continuación del habla de negros del teatro español (§ 2.2.3): algunos de los personajes negros, tanto africanos como de otras zonas geográficas<sup>603</sup>, hablan con un acento que contiene rasgos como la pérdida de –s, –d o –r finales de sílaba, la adición de consonantes (como *rengalo* en lugar de *regalo*) y el seseo. La entonación y el timbre de voz, así como la relajación y tendencia a la nasalización de las vocales, sin embargo, a veces recuerdan al habla de los mulatos y negros cubanos, que en aquella época estaban muy de moda en el mundo del espectáculo, tanto en Europa como en América, y que pudieran haber influido también en el modo que las personas de raza negra eran caracterizadas lingüísticamente en el cine español.

### 7.4.3. La interlengua

Un total de 112 personajes habla en español con rasgos de su interlengua que no se limitan al plano fonético. Aunque es una proporción baja y en su conjunto podemos afirmar que el cine español de esta época tiende a ocultar la interlengua, se trata de un número suficiente de personajes como para poder analizar las características de su habla.

Podemos distinguir, a grandes rasgos, dos tipos de interlengua: la realista y la no realista. Entendemos por “interlengua realista” aquella que presenta los rasgos esperables en razón del nivel de dominio general de la lengua (fluidez, nivel de comprensión, variedad de léxico y estructuras, nivel de corrección general), de la

---

<sup>603</sup> Que, curiosamente, suelen ser personas que están al servicio de algún personaje de raza blanca: el criado de *Schottis* (1942); Demóstenes, el esclavo del barco de *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947); Ntubo, el criado y colaborador del traficante Herbal, y Manga, el porteador, en *A dos grados del Ecuador* (1950); Coco, el criado y porteador de *Bella, la salvaje* (1953); el mozo de un hotel de Nueva York en *La otra vida del capitán Contreras* (1955); Perkins, el chófer de mister White en *El amor empieza en sábado* (1959). La excepción en este aspecto es un *marine* estadounidense que visita Montserrat en *Cumbres luminosas* (1957). Es también curioso que dos personajes que no son de raza negra, pero desempeñan actividades similares a las de la mayoría de los personajes nombrados, sean caracterizados con el mismo tipo de acento: un chófer marroquí en *Doce horas de vida* (1948) y un botones de un hotel de Fez (Marruecos) en *Sin uniforme* (1948).

secuencia habitual de adquisición del español y de la L1 del personaje<sup>604</sup>. Las actuaciones que hemos clasificado como “interlengua no realista” se caracterizan por uno o varios de estos rasgos:

- Errores que entran en colisión con el nivel general de dominio. Por ejemplo, cuando Edward S. Carawa da instrucciones de actuación a Pompeyo sobre cómo actuar ante la cámara, dice:

¡Por aquí, señores! En esta carta dice que su tío, el fabricante de macarrones, se ha muerto. Usted no decir nada con la boca, solamente con la expresión de la cara. Usted decirlo todo con la cara. Con la cara decir que la muerte de su tío impresionarle mucho. Primero mucha tristeza, y luego mucha alegría porque su tío dejarle mucho dinero. ¿Ha comprendido?” (*El misterio de la Puerta del Sol*, 1929).

- Errores que no son propios de los hablantes de español como L2. Como tal consideramos algunas formas verbales utilizadas por el sueco don Sigmundo en *La chica del gato* (1943): *estoigo* y *doigo* en lugar de *estoy* y *doy*, formadas por analogía con otros verbos irregulares (*traigo*, *oigo*, etc.). Aunque los errores en la flexión verbal son relativamente frecuentes entre los hablantes de español como L2<sup>605</sup>, esta resulta una extraña formación<sup>606</sup>, en verbos tan utilizados, y en la primera persona de singular (que es la que más rápidamente se domina).
- Inexistencia de los errores prototípicos de un determinado nivel o de los hablantes de una determinada L1. Así, algunos de los personajes que cometen todo tipo de errores gramaticales usan, sin embargo, los tiempos del pasado

---

<sup>604</sup> Apenas existen obras que describan todos los rasgos de la interlengua atendiendo a los factores enumerados y que se ocupen de poblaciones de hablantes de L2 de diversos orígenes. Aparte de la obra de Fernández (1997), que analiza los errores en la interlengua escrita de estudiantes alemanes, árabes, franceses y japoneses, existen multitud de obras, sobre todo tesis y memorias de máster, que, por lo general, analizan determinados aspectos de la interlengua de hablantes de una misma L1. Ante la imposibilidad de abarcar tantas obras tan dispersas, para la atribución de un mayor o menor realismo hemos contado, además de con la obra nombrada, con nuestra propia experiencia de la enseñanza del español durante más de treinta años, siempre con grupos multilingües formados por estudiantes de las más diversas lenguas maternas y procedencias.

<sup>605</sup> En el estudio de Fernández (1997), los errores de este tipo suponen el 1'5 % de su corpus. Ninguno de los errores hallados se parece a esta peculiar formación.

<sup>606</sup> Que aparece ya en la obra teatral homónima de Carlos Arniches en la que se basa la película.



del indicativo sin problemas, a pesar de que los usos de estos tiempos constituyen una de las mayores dificultades para los que aprenden español<sup>607</sup>. Véase esta muestra de *Veraneo en España* (1955), cuando el taxista “Gasolina” y el protagonista, el señor Kerrigan, entran en una taberna típica:

GASOLINA.- Habíamos quedado que le presentaría otro de los soles de España. Dos chatos de manzanilla.

KERRIGAN.- ¡Oh, caramba! Manzanillo. I remember. Siento defraudarle, señor, pero este sol hace mucho tiempo que me lo habían presentado y es muy amigo mío. (...) Este manzanillo estar mejor aquí que en Londres.

- Uso de un acento español nativo, como es el caso de Franz Nyssen, un marinero holandés que conversa con el protagonista de *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947).
- Desequilibrio excesivo entre el nivel léxico y algunos errores gramaticales. Es el caso de *Mr. Robert Morton* (*Sucedió en Sevilla*, 1954):

MORTON.- ¡Así ser imposible! ¡Aquí haber una errata de imprenta!

- Discordancia excesiva entre errores y aciertos gramaticales, una mezcla de construcciones complejas o menos habituales con errores propios de principiante. El ejemplo es de la película *Sucedió en Sevilla* (1954):

MORTON.- Yo no comprende bien gritos del público. En España es difícil saber cuándo hay que aplaudir y cuándo no. Parece como si todo el público llebase la contraria. ¿Carácter, eh?

De los 112 personajes de nuestra muestra, consideramos que 73 –un 65 %– hablan una interlengua no realista. Entre ellos, son los personajes de lengua inglesa, un total de 25, los más abundantes, seguidos de los personajes franceses y los guineanos. Muchos de estos personajes tienen una función eminentemente cómica

---

<sup>607</sup> Especialmente para los que no tienen una L1 románica. Los errores en los usos de estos tiempos constituyen el 9’8 % del corpus de Fernández (1997).

en la trama<sup>608</sup>, y otros no son personajes cómicos pero adquieren un aire de comicidad debido precisamente a su forma de hablar<sup>609</sup>. A otro grupo de estos personajes se les dota de un aire de primitivismo –a veces ingenuo, a veces amenazador– mediante la interlengua no realista; es el caso de muchos de los personajes guineanos.

El nivel lingüístico más representado con rasgos de la interlengua es, después del fonético, el morfosintáctico. Los errores y confusiones que afectan al plano léxico están muchísimo menos representados, y las peculiaridades pragmáticas apenas están presentes.

- **Nivel morfosintáctico:**

Los errores morfosintácticos más recurrentes en nuestro corpus son los relacionados con la flexión verbal. Precisamente la **falta de flexión del verbo** es el rasgo predominante y omnipresente, independientemente del género cinematográfico, el carácter del personaje, su dominio de la L2 y su L1. Veamos algunos ejemplos en los que se aprecia ese carácter transversal de este tipo de error:

COMANDANTE ALEMÁN.- Gracias, capitán, pero yo sirvo a la mía. Y donde yo estar, ella me necesita. No puedo mentir (*Neutralidad*, drama bélico, 1949).

INTÉRPRETE MARROQUÍ.- Moro decir dejar fusil, bala, camello, salir Sahara blancos (*Legión de héroes*, drama colonial, 1942).

SEÑORITA MACGLOW.- Lo que es importante ser que ahora, sea como sea, usted aprobar. Usted pedir lo que quiera, como Aladino (*Susana y yo*, comedia de enredo, 1957).

---

<sup>608</sup> Como Ferdinando (*Crisis mundial*, 1934), don Sigmundo (*La chica del gato*, 1943), *míster* Morton (*Sucedío en Sevilla*, 1954), Andrew Kerrigan (*Veraneo en España*, 1955) y Jacqueline (*Heredero en apuros*, 1956), entre otros muchos.

<sup>609</sup> Como Adolfo Barona (*Rosas de otoño*, 1943) y Pierre Brochard (*El fantasma y doña Juanita*, 1944), que, aunque son personajes negativos que hacen daño a los protagonistas, no pueden ser tomados en serio debido precisamente a su peculiar interlengua. Se trata muchas veces de personajes de melodramas que contrapesan con su aire cómico la situación dramática.

MILITAR ESTADOUNIDENSE.- No hace falta, yo estar advertido (*Vuelo 971*, drama psicológico, 1953).

BRUJO DE UN PUEBLO DE GUINEA.- Ellos matarán enfermo. Tu mujer morir también (*A dos grados del Ecuador*, colonial de acción, 1950).

ESTUDIANTE RUSA.- A mí gustar saber literatura (*Luna de verano*, comedia de enredo y romántica, 1959).

FIFI (FRANCESA).- Yo querer ver avec mis ojos (*Heredero en apuros*, comedia de enredo, 1956).

PELOTINI.- lo ire a despedirme de Yoselito. Venire? (*Escucha mi canción*, melodrama, 1959).

Este tipo de error, muy infrecuente en la interlengua real del español<sup>610</sup>, es sin embargo el más abundante en nuestro corpus. Es precisamente este el rasgo principal que define el habla de monstruos utilizada en muchas lenguas románicas (español, francés, italiano, portugués) y en alemán (Lipski s/f-a) en las manifestaciones de la cultura popular (§ 2.2.2).

Otros errores relacionados con el verbo, bastante representados pero menos que la falta de flexión, son los **errores en la flexión verbal** –en especial, la confusión entre la primera y la tercera personas del singular– y la **ausencia de verbo copulativo**. Ambos están documentados en los estudios sobre análisis de errores, aunque el último –la ausencia de verbo copulativo– se señala también como característico del habla de monstruos. Algunos ejemplos de nuestro corpus:

FIFI.- Yo tiene un corazón de oro (*Heredero en apuros*, 1956).

SIGMUNDO.- Cuéntenme, hacen el favor (*La chica del gato*, 1943).

PATRICIO ALLEN.- Perdone usted, señor Andía. Tiene que hablar con usted a solas (*Las inquietudes de Shanti Andía*, 1947).

MINOA.- Hombre blanco ø bueno, no robar (*Misión blanca*, 1946).

OFICIAL ALEMÁN.- Mi camarada ø muy mal (*Neutralidad*, 1949).

MARLÈNE.- Usted ø muy triste, Pablo (*Carne de fieras*, 1936).

---

<sup>610</sup> Fernández (1997) no hace alusión a ningún error de este tipo. Por nuestra parte, podemos testimoniar que se trata de un error, si bien existente, nada representativo y, desde luego, mucho menos frecuente de lo que nuestro corpus muestra.

TURISTA CHINO.- Alimal el homblo ø costumbre española, ¿veldad? (*Los tramosos*, 1959).

MR. WHITE.- Señoritas españolas siempre ø very well (*El amor empieza en sábado*, 1959).

Después del uso del infinitivo en lugar de un verbo conjugado, los errores más frecuentes y transversales en el corpus son los relacionados con **el género**: la asignación errónea de género, la flexión o la falta de concordancia entre sustantivo y adjetivo, generalmente para lograr un efecto cómico (§ 5.3). Veamos algunos ejemplos:

LEOVIGILDA.- ¿Quiere alcanzarme las alicatas? (*La trinca del aire*, 1951).

MILITAR ESTADOUNIDENSE.- (...) la fotografía no está permitido (*María, matrícula de Bilbao*, 1960).

ANDREW KERRIGAN.- (...) dos buenos butacos (*Veraneo en España*, 1955).

SEÑORITA MACGLOW.- Esta noche hay luno llena (*Susana y yo*, 1957).

Los errores de este tipo en la interlengua real son frecuentes también, especialmente entre los hablantes de lenguas que carecen de la distinción de género. Sin embargo, no es nada habitual que alguien que muestra un alto nivel de dominio de la lengua (un C2) cometa errores como los siguientes:

SEÑORA VAN BUREN.- Creo que no, porque es usted una chica muy simpático.

SEÑORA DE MENDOZA.- Simpática.

SEÑORA VAN BUREN.- Es lo que más me cuesta. Siempre confundo el masculino con las femeninas.

SEÑORA DE MENDOZA.- Femenino (*El misterioso viajero del Clipper*, 1946).

Parece, pues, un recurso fácil para caracterizar al personaje como extranjero y darle al diálogo un toque humorístico. Precisamente por esto, apenas se usa para caracterizar el habla de los pueblos dominados en el cine colonial.

Dentro del grupo nominal, otro error con abundantes muestras en el corpus es la **ausencia de artículo**, habitual entre los hablantes de español como L2, sobre

todo de aquellos que carecen de esta categoría en sus L1<sup>611</sup>, pero que también forma parte del habla de monstruos (§ 2.2.2). En las películas de esta época, encontramos este rasgo caracterizando, sobre todo, la interlengua de los personajes guineanos y los anglohablantes:

MR. MORTON.- Yo he comprado en Sevilla ø libro con explicaciones ø fiesta nacional (*Sucedió en Sevilla*, 1954).

PATRICIO ALLEN.- (...) ø indicación está en vascuence (*Las inquietudes de Shanti Andía*, 1947).

MR. EVANS.- ¡ø Contrato muy bueno! (*Sor Intrépida*, 1952).

SOUKA.- ø Hombre blanco saber que yo querer a Minoa (*Misión blanca*, 1946).

BRUJO.- ø Enfermo morirá (*A dos grados del Ecuador*, 1950).

Lo mismo ocurre con la desaparición de las **preposiciones**, con igual doble interpretación: si bien por una parte puede ser representativa de la interlengua, por otra caracteriza el habla de monstruos. De los siguientes ejemplos, consideramos que el primero responde a la primera descripción y los restantes a la segunda:

OFICIAL ALEMÁN.- Quiero ver ø el capitán (*Neutralidad*, 1949).

PATRICIO ALLEN.- Si quiere, podemos ir ø sitio más tranquilo, más tranquilo (*Las inquietudes de Shanti Andía*, 1947).

BAKALE.- Vosotros venir ø poblado (*A dos grados del Ecuador*, 1950).

ESPOSA DEL CIENTÍFICO.- Haga el favor ø darme llave ø su habitación (*Boda accidentada*, 1943).

MR. LORISTON.- Yes, yes, recibir telegrama, venir ø avión (*Julia y el celacanto*, 1960).

Lo que resulta llamativo es que apenas encontremos en nuestro corpus muestras de errores en el uso de las preposiciones que no impliquen su ausencia, a pesar de que es un rasgo característico de todos los niveles del aprendizaje del español<sup>612</sup>.

---

<sup>611</sup> En el estudio de Fernández (1997), los errores en el uso de los artículos suponen un 3'8 % del corpus.

<sup>612</sup> En Fernández (1997), los errores en el uso de las preposiciones suponen casi el 10 % del total.

Hay otro rasgo que se ha descrito como característico del habla de monstruos y que, aunque no tiene tanta relevancia –en cuanto a número de apariciones– como los comentados hasta ahora, en nuestro cine parece reservarse para la recreación de la interlengua de los anglohablantes<sup>613</sup>. Se trata del **uso del pronombre personal *mí* como pronombre personal sujeto**, que hemos hallado en el habla de personajes británicos, estadounidenses y canadienses:

TURISTA ESCOCÉS.- Mí no entiende (*Maravilla*, 1957).

KERRIGAN (TURISTA BRITÁNICO).- Con la grande ilusión que mí tenía de venir a Hispania (*Veraneo en España*, 1955).

EMPRESARIO CANADIENSE.- Mis queridos amigos, mí no poder esperar más (*El rey de las finanzas*, 1944).

LORISTON (CIENTÍFICO ESTADOUNIDENSE).- ¿Señor Eulogio Rivera? Mí, Loriston Shatman (*Julia y el celacanto*, 1960).

Este tipo de error, si bien está documentado en el análisis de errores de los estudiantes de español anglohablantes (Madrid 1999: 612), no es tan frecuente como se muestra en nuestras películas, y menos aún en los niveles de dominio que tiene la mayoría de los personajes. Por otra parte, otros tipos de errores más frecuentes relacionados con el uso de los pronombres personales, como la confusión en el uso de los distintos pronombres de complemento directo e indirecto, están mucho menos representados en el habla de nuestros personajes.

El habla de muchos de estos personajes anglohablantes aparece caracterizada también por la **utilización de la forma adverbial *mucho*** cuando se requiere la variante *muy*, delante de adjetivos y adverbios:

TURISTA ESCOCÉS.- ¡Mucho interesante! (*Maravilla*, 1957).

CARAWA (ESTADOUNIDENSE).- Yo necesitar artistas mucho populares (*El misterio de la Puerta del Sol*, 1929).

MR. EVANS (ANGLOSAJÓN).- Yo contrariado mucho con su sorpresa (*Sor Intrépida*, 1952).

---

<sup>613</sup> También utiliza la forma *mí* en lugar de *yo* Bella, la protagonista de *Bella, la salvaje* (1953), pero lo hace, curiosamente, cuando habla lo que es claramente una parodia de una lengua africana.

KERRIGAN (BRITÁNICO).- Estar mucho bonito esta canción (*Veraneo en España*, 1955).

Finalmente, dos tipos de errores de los que encontramos algunas muestras en el corpus afectan a dos dicotomías clásicas en el aprendizaje y adquisición del español como L2: la oposición *ser / estar* y la oposición *indicativo / subjuntivo*. Sin embargo, el número de ejemplos que encontramos no es verdaderamente representativo de los errores que ambas oposiciones suelen generar en la interlengua.

La **oposición *ser / estar*** es motivo de error en la interlengua de personajes de diferentes nacionalidades y lenguas maternas; casi siempre consiste en el uso de *estar* en lugar de *ser* (igual que se ha descrito en el habla de moriscos, § 2.2.3).

FIFI (FRANCESA).- Usted está romantique (*Heredero en apuros*, 1956).

SIGMUNDO (SUECO).- Ah, los españoles, nunca no entienden qué cosa está el método (*La chica del gato*, 1943).

ESTUDIANTE RUSA.- La ciudad está Burgos (*Luna de verano*, 1959).

CAMARERA.- Hay quien nace con suerte. Lo han adoptado ustedes, claro.

MISS KELLY (ESTADOUNIDENSE).- Yes. Está muy bonito, ¿verdad? (*Martingala*, 1940).

Los errores relacionados con la oposición entre **modo indicativo y modo subjuntivo** son menos frecuentes y casi siempre se atribuyen a personajes anglohablantes:

MILITAR ESTADOUNIDENSE.- Para que nadie se pierde queden juntos (*María, matrícula de Bilbao*, 1960).

MR. EVANS.- Pensé que no viniera (*Sor Intrépida*, 1952).

KERRIGAN.- Tráemelo tan pronto como llega (*Veraneo en España*, 1955).

Un último error –si se puede considerar así– representado repetidamente en nuestro corpus es la **sustitución de la primera persona de singular por la tercera de singular**: los personajes hablan de sí mismos sistemáticamente en tercera persona, utilizando algún modo de designación que impide la confusión. Esto es característico

del habla de muchos personajes a los que se marca lingüísticamente como primitivos o ingenuos y aparece en las películas coloniales sobre Guinea y en las de misioneros (ambientadas en Guinea o en la India)<sup>614</sup>. Algunos ejemplos son:

NGUEMA.- Nguema esperar su dios curar mujer mía (*A dos grados del Ecuador*, 1950).

SIRVIENTE DE BRISCO.- Negro no saber (*Misión blanca*, 1946).

TOMÁS.- Eso no lo sabe Tomás (*Sor Intrépida*, 1952).

El resto de los errores detectados aparecen de forma poco sistemática y a veces son únicos. Vemos, pues, que la mayor parte de los errores se centra en unos pocos tipos, algunos de ellos nada representativos de la interlengua real, mientras que otros errores comunes entre los que aprenden español como L2 no aparecen o son muy poco frecuentes.

En el gráfico siguiente reunimos los errores más representativos del corpus que aparecen en los diferentes tipos de interlengua hallados en el corpus. La mayoría de los errores responde a dos procesos: falsa selección (*ser* por *estar* y viceversa, asignación o concordancia de género incorrecta, indicativo por subjuntivo y viceversa) y simplificación (supresión de elementos, utilización de elementos menos marcados). De los tres tipos de interlengua que se reflejan en el gráfico, el habla de monstruos es la predominante, independientemente del nivel de dominio del personaje.

---

<sup>614</sup> Este rasgo aparece también en textos literarios; puede verse un ejemplo de hablante marroquí en 2.2.3.



TIPO DE ERROR	INTERLENGUA REALISTA	INTERLENGUA NO REALISTA <sup>615</sup>	
		HABLA DE MONSTRUOS	HABLA “PRIMITIVA”
Falta de flexión del verbo	✓ <sup>616</sup>	✓	✓
Conjugación	✓	✓	
Ausencia de verbo copulativo	✓	✓	✓
Asignación o concordancia de género	✓	✓	
Ausencia de artículos	✓	✓	✓
Ausencia de preposición	✓	✓	✓
<i>Mí</i> como pronombre sujeto		✓	
<i>Mucho</i> en lugar de <i>muy</i>		✓	
Confusión de <i>ser</i> y <i>estar</i>	✓	✓	
Confusión de indicativo y subjuntivo	✓	✓	
Sustitución de la primera personal de singular por la tercera de singular			✓

**Gráfico 37: Corpus de cine español (1929-1960): Rasgos de los diferentes tipos de interlengua.**

<sup>615</sup> Las muestras de interlengua no realista halladas en nuestro corpus contienen los rasgos descritos por Lipski como habla de monstruos (§ 2.2.2). Sin embargo, lo que denominamos “habla primitiva” (que es la que se atribuye a los personajes de Guinea y de la India) contiene algunos de esos rasgos más la sustitución de la primera persona de singular por la tercera.

<sup>616</sup> Encontramos algún ejemplo esporádico entre los personajes que hablan una interlengua más realista, como por ejemplo cuando el comandante alemán de *Neutralidad* (1949) dice: “Gracias, capitán, pero yo sirvo a la mía. Y donde yo estar, ella me necesita. No puedo mentir”. Como se puede ver en este ejemplo, este uso no es sistemático, como sí lo es en el habla de muchos personajes que hablan una interlengua no realista.

- **Nivel léxico:**

La tendencia más generalizada entre los personajes de nuestro corpus es sustituir las palabras españolas que desconocen por su traducción a su L1:

TURISTA ESCOCÉS.- Usted tiene una muy bonita tienda de vinos... very typical... (*Maravilla*, 1957).

BAILARINA FRANCESA.- Usted se vuelve de espaldas, et tous contents (*Curra Veleta*, 1955).

LAMBERTINI.- ¡Entonces! Infunda al su personaggio el soplo divino de la verdad (*Doña Francisquita*, 1952).

Se trata generalmente de palabras muy próximas al español, que pueden ser comprendidas por la mayoría de los espectadores, y por lo tanto son más comprensibles que los errores léxicos que se pudieran producir.

Estos son, de hecho, bastante escasos. Los pocos que hemos encontrado son de estos cuatro tipos:

- Errores relacionados con la formación de palabras, como los arquetípicos *toreadores* por *toreros* (*Ídolos*, 1943; *Heredero en apuros*, 1956) y *castañetas* por *castañuelas* (*Ídolos*, 1943). Uno de los pocos personajes que hacen uso de las posibilidades cómicas de este tipo de error es el sueco Sigmundo, de *La chica del gato* (1943), con creaciones léxicas como *descuidadera* por *descuidera* y *catastrofial* por *catastrófica*. Asimismo, Andrew Kerrigan (*Veraneo en España*, 1955) habla de su *marida* en lugar de hablar de su *mujer*.
- Errores en la forma léxica que causan un efecto cómico, como cuando Kerrigan pide en una taberna *chotos* en lugar de *chatos*.
- Sustitución de una palabra por otra que forma parte del mismo campo semántico: en *La trinca del aire* (1951), hay un personaje pelirrojo al que apodan “Zanahoria” y la francesa Leovigilda pregunta por él diciendo: “¿Es usted amigo de Remolacha?”

- Alteración de elementos de unidades fraseológicas: solamente hemos encontrado ejemplos en *La chica del gato* (1943), como cuando Sigmundo dice: “aquel que se atreva a poner un ojo por encima de ti” o “ya tengo yo la oreja detrás de la mosca”.

Únicamente en la película *Veraneo en España*, y no con demasiada profusión, se aprovecha para el juego cómico el desconocimiento parcial del léxico de los personajes extranjeros, que puede dar lugar a malentendidos y juegos de palabras que provocan complicidad con el espectador. Estos son algunos de los escasos momentos de la obra en que ocurre esto:

RECEPCIONISTA.- Oh, ya lo creo, este es el hotel de las mujeres bonitas. Ya lo verá usted, hay mujeres fenómenos.

KERRIGAN.- ¡Oh! Fenómeno mí comprende. ¡Mira allá, una mujer fenómeno, con su barba y su bigote!

GASOLINA.- Oiga, ¿dónde vamos?

KERRIGAN.- Primero daremos un paseo por ciudad, quiero comprar recordatorios y visitar todas las cosas más importantes. ¿Usted conoce?

GASOLINA.- Eso déjelo de mi cuenta.

KERRIGAN.- ¡Oh, no! La cuenta la pago yo.

También en pocas ocasiones el personaje pide la traducción al español de alguna palabra que no sabe o no recuerda. Sí lo hace con cierta frecuencia Adolfo Barona (*Rosas de otoño*, 1943), cuya interlengua se caracteriza sobre todo por el acento y por estas dudas que suele consultarle a su pareja, Josephine:

ADOLFO.- Las mujeres bonitas, con sus *toilettes* eh... ¿cómo dicen? ¿Cómo dicen “criants”?

JOSEPHINE.- Chillonas.

- **Nivel pragmático:**

Los fenómenos de la interlengua que afectan a este nivel son aún más escasos que los léxicos. De hecho, solamente los encontramos en una escena de *Veraneo en España*. El protagonista le ha pedido a su intérprete que le enseñe algunos piropos;

ahora, está en la cafetería de su hotel y entabla conversación con una pareja que se sienta en una mesa próxima:

ELLA.- Siéntese, por favor.

KERRIGAN.- Encantado, pero antes permítame que me presente. Kerrigan, Andrew Kerrigan, de la casa Kerrigan & Company de Londres. Mí venga a España para un viaje de placer.

ÉL.- Tanto gusto. Mauricio Herrera, fabricante. Esta señora es mi esposa.

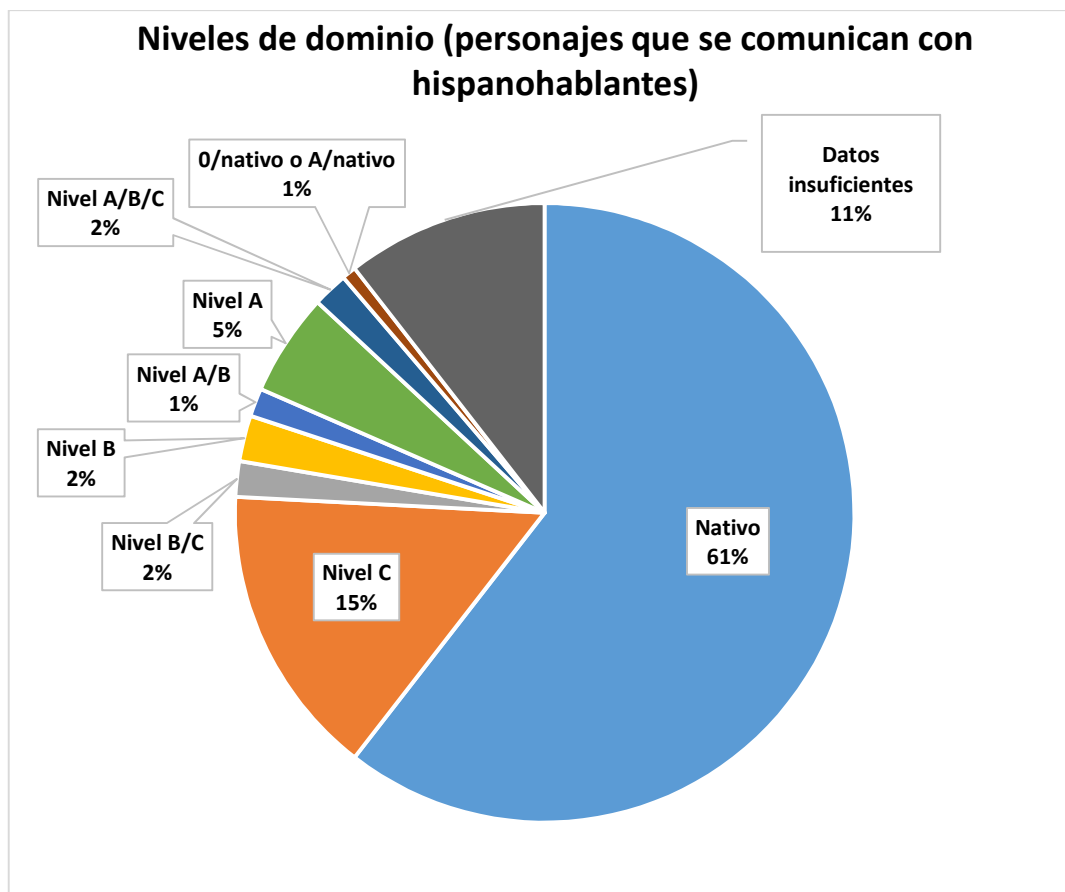
KERRIGAN.- Oh, encantado. Tu señora ser muy bastante ladrona. (*Ella se ríe y él le mira muy serio*) Es un piropio.

Tanto por el tratamiento de confianza como por la inadecuación del piropo, se produce una situación equívoca que no proviene de una incorrección formal en la lengua del personaje.

En suma, los datos que arroja nuestro estudio no difieren de los hallados por Bleichenbacher (2008b: 125-131): un predominio de los errores gramaticales, pocos fenómenos léxicos y menos aún pragmáticos. En lo que se diferencian fundamentalmente es en el tipo de fenómenos gramaticales, pues cada lengua parece generar su peculiar habla de monstruos.

#### **7.4.4. Niveles de dominio de la L2. Aprendizaje y adquisición**

Como se puede deducir de la infrecuente representación de la interlengua en el corpus, la inmensa mayoría de los personajes que participan en situaciones comunicativas exolingües con hispanohablantes tiene un dominio muy alto de la lengua española. Esto es lo que podemos observar en el siguiente gráfico, en el que utilizamos como referencia los niveles generales establecidos por el *Marco de Referencia Europeo para el aprendizaje, la enseñanza y la evaluación de las lenguas*: A (usuario básico), B (usuario independiente) y C (usuario competente).



*Gráfico 38: Corpus de cine español (1929-1960): niveles de dominio del español de los personajes que se comunican con hispanohablantes.*

Ni siquiera teniendo en cuenta solamente los grandes niveles generales de competencia (es decir, A, B y C y no A1 y A2, B1 y B2, C1 y C2) nos ha sido siempre posible determinar el nivel, debido principalmente a dos factores: muchos personajes tienen intervenciones cortas que, si bien nos orientan sobre sus competencias, no nos permiten anclarlos en un nivel; otros hablan una interlengua no realista en la que se mezclan competencias de diferentes niveles –por ejemplo, pueden relacionarse con hablantes nativos con un grado suficiente de fluidez y naturalidad (descriptor del nivel B2), pero no parecen capaces de utilizar expresiones cotidianas de uso muy frecuente (descriptor del nivel A1)–. Baste una muestra para ilustrar este último punto, una escena con míster Byers, periodista de moda estadounidense, en *Alta costura* (1954):

MR. BYARS.- Estamos muy contentos de haber venido, míster López. Vale la pena el viaje.

DON AMARO.- ¿Nada más que la pena, *Mr. Byars*? Si usted supiera lo que me cuesta la colección, que hice casi casi para ustedes...

MR. BYARS.- Very kind of you, many thanks. Hay cosas mucho interesantes.

Si en su primera intervención el señor Byars muestra una gran naturalidad, riqueza léxica y corrección, en la segunda, a pesar de haber entendido perfectamente lo que le ha dicho don Amaro –y, por lo tanto, tener también una alta competencia en su comprensión–, parece incapaz de agradecer su amabilidad en español. A continuación, además, utiliza ese estigmatizante *mucho* en lugar de *muy* que tanto se atribuye a los anglohablantes (§ 7.4.3), y que no había usado en su anterior intervención (donde decía “muy contentos”).

Estos dos factores hacen que hayamos tenido que ubicar a los personajes entre dos niveles (A/B o B/C) e incluso entre los tres (A/B/C). Sin embargo, las grandes tendencias se aprecian claramente: una abrumadora mayoría de personajes que usan el español como si fuera su L1, y, entre los que muestran su condición de usuario no nativo, dominio de los personajes con el nivel más alto de competencia. Entre estos últimos, los de nivel C, podemos situar a más de la mitad en el nivel más alto, el C2, y muchos de ellos aparecen caracterizados únicamente por su acento no nativo.

Solamente el 1 % de los personajes evoluciona en su uso del español, desde un nivel de principiante absoluto o de usuario básico hasta llegar a hablar como un nativo (son los que en el gráfico aparecen con el nivel “0 / nativo” o “A / nativo”). Somos testigos del periodo de adquisición del español únicamente de dos de ellos: del francés Albert Degas en *La calle sin sol* (1948) (que ya describimos en § 5.5) y de la princesa de los puyas, Bella, en *Bella, la salvaje* (1953). En ambos casos la evolución es espectacular. Cuando Bella conoce a su futuro esposo, un expedicionario cubano que se ha adentrado en la selva africana y es hecho prisionero por los puyas, habla así: “Luna mandar esposo mí. Tú, hombre blanco, hermoso hijo de luna, no morir.” Recién llegada a Cuba, y solamente gracias al contacto con su esposo y su acompañante, es capaz de matizar un poco más sus mensajes: “Madre de Julio ser tan linda como Julio decir mí o más. Madre mía también haber sido como tú (...) Yo no recordar, ¿sabes? Yo creer ser hija de luna, como decir puya. Julio decir mí que toda criatura blanca nacer de mujer.” A los pocos minutos de estar allí, ya conjuga

algún verbo: “¡Quita, suéltame!” Unos días después, es capaz de decir “¿He deshojado alguna?”, refiriéndose a unas rosas. Pocos meses después, habla español como un nativo. Pero, a diferencia de lo que ocurre con Albert Degas, en ningún momento se hace la menor referencia a cómo se ha producido esa evolución, exceptuando el mero contacto con la lengua durante unos meses, lo que es altamente improbable –por no decir imposible– en adultos como Bella.

Hay otros dos personajes que pasan por esta misma evolución: Rameni y Mauro, dos indios que al principio de la película (*La mies es mucha*, 1949) no hablan español y necesitan la ayuda de un intérprete para comunicarse con el protagonista, un misionero español, y que, unas escenas después, hablan español nativo sin que se nos dé ninguna explicación sobre ello. Esto ocurre también en el corpus de Bleichenbacher (2008b: 103). En este caso, realmente, la actuación en su L1 al comienzo de la película tiene una función: ambientar lingüísticamente la película, dotarla de un aire de veracidad, y una vez cumplido este objetivo, los personajes pasan a hablar en la lengua principal.

Poco sabemos también sobre cómo ha aprendido español la mayoría de los personajes de nuestras películas. Lo habitual es que no se dé ninguna explicación; en los casos en que se da, casi siempre se alude a un proceso de adquisición natural, bien por la ascendencia familiar, bien por haber vivido en una situación de inmersión lingüística. Veamos algunos ejemplos:

PERIODISTA.- ¡Habla usted perfectamente el español!

PROFESOR ENKEL.- No le extraña, mi madre era española (*El fenómeno*, 1956)

OFICIAL DE MARINA ESPAÑOL.- ¿Ha vivido en España?

OFICIAL DE MARINA ESTADOUNIDENSE.- No, señor, nací en Sacramento, estado de Texas, y mi abuelo materno fue español (*Neutralidad*, 1949)

Ascendencia española tienen otros muchos personajes que dominan o hablan a la perfección el español: las francesas Clara y Jeannette (*Ídolos*, 1943), enamoradas de España, y sus compatriotas Adolfo y Josephine Barona (*Rosas de otoño*, 1943), así como los hermanos Suzette y Edgar (*Historias de la feria*, 1958); Carlos Aguilar, italiano, inspector del Trust Internacional de Diamantes (*Hombres sin honor*, 1944),

que dice: “No olvides que España es mi segunda patria; mis padres son españoles”; algunos militares franceses que hacen el papel de galán en películas ambientadas en la Guerra de Independencia (como el sargento José, de *Carmen la de Ronda*, 1959, y el capitán Pierre, de *Venta de Vargas*, 1958); la filipina Tala, heroína de *Los últimos de Filipinas* (1949); la medio española medio escocesa Mary, hija de Juan de Aguirre en *Las inquietudes de Shanti Andía* (1947); el empresario holandés Carlos García van Wagen, en *Secretaria para todo* (1958). Aunque no se haga explícita la relación entre su dominio del español y su ascendencia, en la mayoría de los casos ese origen español no es un detalle inocente de la película: o bien sirve para justificar su manejo de la lengua o bien para justificar ciertos rasgos de su carácter o su comportamiento que se presentan como positivos.

La inmersión lingüística parece ser la causa de la adquisición del español por parte de este otro personaje, puesto que no se nos ofrece ningún dato más:

OFICIAL DE MARINA ESPAÑOL.- Habla usted perfectamente el español.  
POLIZÓN FRANCÉS.- No es extraño. Estuve varios años de agregado naval en Madrid (*Neutralidad*, 1949).

Emmanuel Mervigon, francés, el personaje más cómico de *Noche decisiva* (1944), aúna las dos razones: su mujer es argentina y ha vivido varios años en Sudamérica. Sin embargo, no entiende el acento andaluz cuando viene a España.

Con la excepción de las escenas comentadas en el apartado 5.5 de las películas *La calle sin sol* (1948) y *Luna de verano* (1959), no hay en nuestro corpus aparición ni mención del proceso de aprendizaje formal del español de ningún otro personaje del cine español de esta época. Esta falta de justificación argumental tan generalizada remite al hecho de que el dominio del español por parte de los personajes extranjeros era una convención bien establecida en el cine, que se justificaba a sí misma atendiendo a razones de decoro lingüístico y de comprensibilidad por parte de los espectadores.



### 7.4.5. Las reacciones de los hablantes nativos

En el cine español del que nos ocupamos, las dos reacciones o intervenciones más frecuentes de los hablantes nativos frente a la interlengua tienen una función facilitadora –con la utilización del xenolecto o del habla para monstruos (§ 2.2.2) y otros recursos– o una función didáctica –cuando el nativo aclara dudas del extranjero o bien decide enseñarle algo nuevo–.

El habla para extranjeros que se suele usar en estas películas tiene las mismas características que lo que hemos denominado, siguiendo a Lipski (s/f), *habla para monstruos* (§ 2.2.2). Puesto que lo que pretende el interlocutor nativo es facilitar al no nativo la comprensión, reproduce los rasgos de lo que durante siglos ha sido la imagen popular del modo de hablar de los no nativos. Así pues, encontramos fenómenos como la omisión de los artículos y del verbo copulativo:

EMPRESARIO MADERERO ESPAÑOL (*dirigiéndose a un guineano, Bakale, al que ofrece cosas para intentar ganarse su amistad*).- Ø Españoles Ø amigos. Ø Españoles traemos regalos para Ø morenos (...) Bueno, Ø chocolate Ø bueno (*A dos grados del Ecuador*, 1950).

CAMARERA ESPAÑOLA (*dirigiéndose a Albert Degas, francés*).- ¿Usted... Ø extranjero? (*La calle sin sol*, 1948).

No podía faltar, por supuesto, el infinitivo en lugar de un verbo conjugado:

JUANITA.- ¿Gustar volar?

MR. WHITE.- ¿Volar? ¡Ah, to fly! Oh, yes (*El amor empieza en sábado*, 1959).

Igualmente, respondiendo a un anglohablante, la utilización de *mucho* en lugar de *muy*:

MR. WHITE.- ¿Dormir mucho bien, Joanita?

JUANITA.- No mucho bien, regular (*El amor empieza en sábado*, 1959).

O, también dirigiéndose a un hablante nativo de inglés, el uso del pronombre *mí* con función de sujeto:

LORISTON.- Yes, yes, recibir telegrama, venir avión. Twenty hours celacantus.

EULOGIO.- No entiendo ni jota.

TONI.- Déjeme a mí, verá. Espikín Inglis. Don Eulogio no entender, mí oficial interpreter (*Julia y el celacanto*, 1960).

Con la misma finalidad facilitadora, el nativo a veces recurre a la creación de palabras a partir del estereotipo que se tiene de la lengua del no nativo o de cualquier lengua extranjera de la que se tiene noción. Así ocurre en esta escena de *El hombre que viajaba despacito* (1957), cuando el protagonista se encuentra en la carretera a tres chicas de aspecto extranjero que tienen el coche estropeado:

MUJER.- Buenos días. ¿Entiende usted de motores?  
GILA.- Motores! Bueno... Dos años teórica, primer premio. Martillé ..., destornilladoré..., alicaté..., y la llavé... (*Ellas le van pasando las herramientas que pide*). Arreglar pronto. Yo entender bastante de motores de estos, lo que llevan.  
MUJER.- Este señor lo arreglará muy bien, ¿verdad?  
(*Él pone la mano encima de una pieza del motor y se queja*)  
GILA.- Quemé... la mané.  
MUJER.- ¿Cómo?  
GILA.- Calenté el taponé de... ¡Bufff!  
MUJER.- Poor thing!

La convergencia con el hablante no nativo se produce también mediante la utilización de construcciones o palabras de su lengua o lo que creen los personajes nativos que lo son, como en este diálogo de la película *Fantasía española* (1953) entre el conde de Toscatelli y tres españoles:

CONDE.- En fin. Il mio segretario les entregará due millones de pesetas.  
PEPE.- Es el dúo más maravilloso que he oído en mi vida.  
RAFAEL.- La mía secretaria le firmará unos recibos.  
SECRETARIA.- Con do millone de amore.

Sin embargo, no siempre los hablantes nativos usan este remedo de la interlengua o de la otra lengua para facilitar la comunicación. En ocasiones se trata de una burla directa del personaje extranjero, como cuando Lupe le dice irónicamente al sueco Sigmundo, al tiempo que rechaza con los brazos sus pretensiones, “Estoy una jóvena completo decenta” (*La chica del gato*, 1943); antes de llegar a esta escena, Sigmundo ha usado varias veces la forma *jóvena*.

En otras ocasiones, el hablante no solamente no adapta su habla al no nativo sino que parece disfrutar con su incomprensión, en una postura nada colaborativa. Por ejemplo, en la película *El hombre que viajaba despacito* (1957) se produce este

diálogo entre una turista extranjera de aspecto británico y cierta edad, y uno de los viajeros del mismo compartimento:

TURISTA.- ¿Qué hace?

VIAJERO.- Un solitario.

TURISTA.- ¿So-li-ta-rio? (*Busca en el diccionario*) Si no está solo, ¿cómo dice hace solitarios?

VIAJERO.- Porque es viajante de hebillas. ¡Qué pesada!

TURISTA.- ¡Ah! ¡Hebillas! (*Busca en el diccionario*) ¿Por qué el de las hebillas hace solitarios?

VIAJERO.- Porque es viudo y se congratula.

TURISTA.- ¿Viudo? (*Busca en el diccionario*)

VIAJERO.- (*Aclara a los demás viajeros del compartimento*) Habla extranjero.

TURISTA.- ¿Por qué es viudo?

VIAJERO.- Porque hace lo que le da la gana, señora, ¡qué pesada!

TURISTA.- Gana, gana, gana (*Busca en el diccionario*)

O bien, con la misma falta de colaboración lingüística, pretende engatusar al turista extranjero, usando expresiones que este no comprende, como hace Pepe, el dueño de una taberna madrileña en *Maravilla* (1957):

PEPE.- ¿Qué hay, míster? Good morning! ¡Bienvenidos a esta casa!

TURISTA 1.- Usted tiene una muy bonita tienda de vinos... Very typical...

PEPE.- Hombre, no es porque sea mía, pero es la que parte el bacalao.

TURISTA 1.- Mí no entiende.

PEPE.- ¿No entiende, siendo de Escocia, de bacalao? Quiero decirle que están ustedes en el sitio más castizo y más fetén de Madrid, con un vinillo y una historia que quita las "tapaeras". ¡Pasen ustedes, pasen!

TURISTA 2.- Yo no entiendo.

La otra función principal que cumplen los comentarios metalingüísticos en nuestras películas es enseñar al no nativo el significado de una palabra o unidad fraseológica. La mayor parte de las veces se hace a petición del personaje no nativo:

HOMBRE GITANO.- Pues venga la telandra.

TURISTA ESTADOUNIDENSE.- ¿Qué cosa ser la telandra?

HOMBRE GITANO.- La manteca, la guita, el parné (*Martingala*, 1940).

SIGMUNDO.- ¡Ustedes callando, mujeres cotorronas! ¿Cómo dices, descuidadora?

PACO.- Descuidera.

SIGMUNDO.- No comprende.

PACO.- Una de esas que les gusta mangar lo que se tercie.

SIGMUNDO.- ¿Mangar? No comprende.  
 PACO.- Coger lo que no es de uno y es de otro.  
 SIGMUNDO.- Ah, comprende. (*La chica del gato*, 1943).

Casi siempre los nativos tienen que explicar palabras o unidades fraseológicas del habla popular que ellos mismos u otros personajes han utilizado antes. Se pone así de manifiesto, siempre con una intención cómica, el abismo sociolingüístico entre los personajes nativos y los no nativos, que casi nunca utilizan un registro informal<sup>617</sup>. Los nativos les enseñan a nuestros personajes palabras como *curda*<sup>618</sup>, *el respetable* ('el público')<sup>619</sup>, *gachí* y *entraña*<sup>620</sup> (en sentido metafórico) o *la sinhueso*<sup>621</sup>, y expresiones como *no caerá esa breva*<sup>622</sup>, *tener duende*<sup>623</sup> o *estar de órdago*<sup>624</sup>. También les enseñan palabras que designan lugares, objetos y costumbres que consideran típicamente españoles, como *piropo*<sup>625</sup>, *taberna* y *vino tinto*<sup>626</sup>, términos taurinos como *barrera* y *faena*<sup>627</sup>, *alternativa* y *turno*<sup>628</sup>, y fórmulas como *no somos nadie*<sup>629</sup> para expresar condolencia.

Las correcciones, en cambio, apenas tienen presencia, como suele ocurrir en general en el cine (§ 5.4.1). En todo el corpus solamente encontramos un caso, en la película *El misterioso viajero del Clipper* (1946), y se produce a petición del personaje no nativo:

---

<sup>617</sup> El único personaje que es capaz de hacerlo no es cómico; es Josephine Varona, la estafadora francesa de *Rosas de otoño* (1943). Así se subraya en este intercambio:

JOSEPHINE.- Mira, Adolfo, debes poner cuidado en el valor de las palabras. De lo contrario, no podrás hacer buen papel en los negocios de Gonzalo.

GONZALO.- Enseguida aprenderá. Hablan ustedes el español perfectamente.

PEPE.- Usted sobre todo, Josefina. Parece mentira que haya aprendido fuera de España tantos giros de nuestro idioma.

JOSEPHINE.- ¿Quiere tomarme el pelo?

<sup>618</sup> *Embrujo* (1947)

<sup>619</sup> *Curra Veleta* (1955)

<sup>620</sup> *Veraneo en España* (1955)

<sup>621</sup> *Escucha mi canción* (1959)

<sup>622</sup> *¡Viva lo imposible!* (1958)

<sup>623</sup> *Venta de Vargas* (1958)

<sup>624</sup> *¿Dónde vas, triste de ti?* (1960)

<sup>625</sup> *Veraneo en España* (1955)

<sup>626</sup> *Los tramposos* (1959)

<sup>627</sup> *Veraneo en España* (1955)

<sup>628</sup> *Tarde de toros* (1956)

<sup>629</sup> *Los tramposos* (1959)

SEÑORA DE MENDOZA.- ¿Prefiere usted que hablemos en inglés?

SEÑORA VAN BUREN.- Oh, no, precisamente quiero practicar, y le agradeceré que me corrija las cosas que diga mal... Es usted muy joven... Siento sacrificarla acompañándome... Me habían ofrecido una señora de edad, pero yo adoro la juventud. ¿Me perdona?

SEÑORA DE MENDOZA.- Al contrario, señora, agradezco su deferencia y procuraré no desmerecer a sus ojos.

SEÑORA VAN BUREN.-Creo que no, porque es usted una chica muy simpático.

SEÑORA DE MENDOZA.- Simpática.

SEÑORA VAN BUREN.- Es lo que más me cuesta. Siempre confundo el masculino con las femeninas.

SEÑORA DE MENDOZA.- Femenino.

Tampoco abundan los comentarios evaluativos sobre la forma de hablar de los personajes, y algunos, positivos, han sido citados ya en este trabajo (§ 5.4.2 y § 7.4.4). Hay algunas burlas basadas en la pronunciación del español de algún personaje, como en *La trinca del aire* (1951), cuando un personaje se refiere a Leovigilda, francesa, haciendo esta pregunta: “¿Es una que habla haciendo gárgaras?” Indirectamente, también se burlan de la pronunciación del personaje extranjero mediante su imitación, en *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), de *míster* Carawa, el director de cine estadounidense, y, en *Noche decisiva* (1944), del francés Emmanuelle Ervigon. En todos los casos mencionados, se trata de personajes cómicos.

Queremos resaltar, por último, igual que señalamos al hablar de la lengua de los no nativos en el cine en general (§ 5.4.2), que apenas encontramos elogios de los nativos hacia la forma de hablar español de los personajes cuando estos usan una interlengua, excepto en alguna ocasión en que el único rasgo apreciable es el acento. Esto nos reafirma en nuestra afirmación inicial de que la interlengua carecía de prestigio alguno. El cine no solamente nos lanza mensajes mediante lo que muestra o lo que se dice, sino por lo que se esconde o no se dice, y en este caso, la escasa presencia de la interlengua y la falta de comentarios positivos sobre sus hablantes son elocuentes por sí mismos.

## 7.5. Caracterización lingüística de los personajes

En los dos anteriores capítulos, al analizar los diferentes modos de representación lingüística de los personajes no hispanohablantes, los fuimos poniendo en relación con los géneros y los temas de las películas. Aunque hemos identificado algunas tendencias, no hemos podido, sin embargo, establecer correlaciones muy estrechas que podamos calificar de convenciones de género.

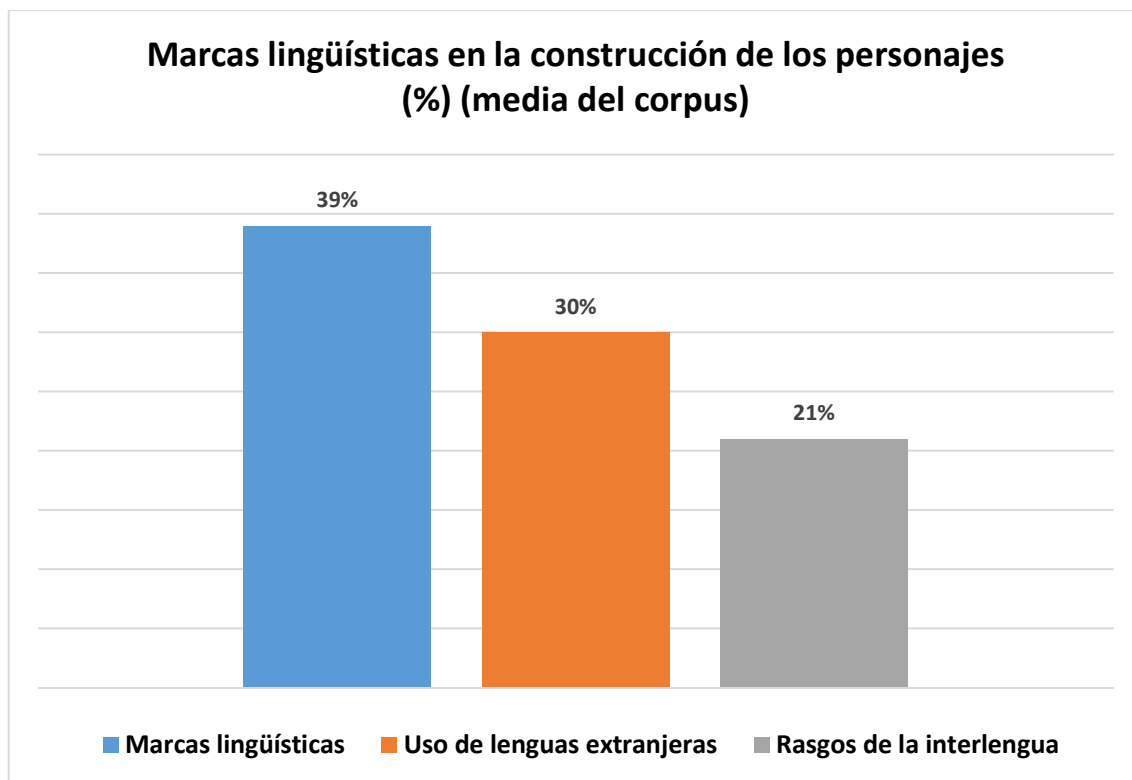
En el capítulo presente correlacionamos las variables del perfil sociológico y cinematográfico de los personajes (§ 7.2) con las diferentes caracterizaciones lingüísticas halladas en nuestro corpus (§ 7.3 y 7.4). Puesto que la forma de hablar es un factor decisivo en la construcción del personaje, en el análisis de estas variables hallaremos nuevas respuestas.

Para poder obtener una visión más global de cómo los personajes son marcados lingüísticamente o no y poner esto en relación con sus variables, los diferentes fenómenos descritos en los apartados 7.3 y 7.4 se agrupan en este apartado en dos: uso de lenguas extranjeras (que incluye tanto la alternancia de códigos como el uso en interacciones completas) y rasgos de la interlengua (que incluye tanto la representación únicamente mediante el acento como la interlengua en todas sus dimensiones, realista o no). En todos los gráficos que siguen ofrecemos también un dato general sobre el uso de marcas lingüísticas para caracterizar al personaje, puesto que muchos de los personajes están incluidos en los dos apartados, ya que hacen uso de su L1 u otras LE, y, cuando hablan español, muestran rasgos de la interlengua. Todos los datos ofrecidos son porcentajes respecto del total de personajes de cada variable<sup>630</sup>.

Como punto de partida y de referencia, usaremos este gráfico en el que mostramos en qué medida los personajes de nuestro corpus se construyeron utilizando marcas lingüísticas distintivas:

---

<sup>630</sup> Los datos numéricos pueden verse en el apartado 7.2.



*Gráfico 39: Corpus de cine español (1929-1960): porcentajes de uso de marcas lingüísticas para la construcción de los personajes.*

Como vemos, en el cine de la época se prescinde de la caracterización lingüística como herramienta de construcción del *otro* en más del 60% de las ocasiones. Por otra parte, es evidente que la interlengua está infrarrepresentada y que son demasiados los personajes no hispanohablantes que hablan un español nativo. Por eso mismo, utilizar la interlengua para caracterizar a un personaje es un hecho destacable y merece nuestra atención. Como ocurre en el corpus de cine estadounidense estudiado por Bleichenbacher (2008b: 143), el uso de una L2 se muestra en el cine como algo fluido y fácil, puesto que la mayoría de los personajes así lo hablan:

This cinematic representation largely erases the fact that a majority of English L2 users worldwide are unlikely to be completely fluent. In the movies, interlanguage features appear as especially marked by virtue of their paucity. They index a few special, and more often negative and powerless characters, rather than to appear in a more realistically widespread manner across all different categories of characterization, including characters with positive evaluation or high status.

### 7.5.1. Marcas lingüísticas y perfil sociológico

La edad, el sexo, la ocupación y la nacionalidad se muestran como variables relevantes a la hora de diferenciar o no lingüísticamente al personaje.

#### - Edad:

Aunque en este gráfico hemos incluido todos los grupos de edad, recordemos que los menores de 20 años y los mayores de 65 suponen aproximadamente, en total, un 5 % de nuestra población (§ 7.2.1). El cine refleja sobre todo el mundo de la juventud y la madurez, por los que nos interesa observar los grupos mayoritarios, ubicados entre los 21 y los 65 años.

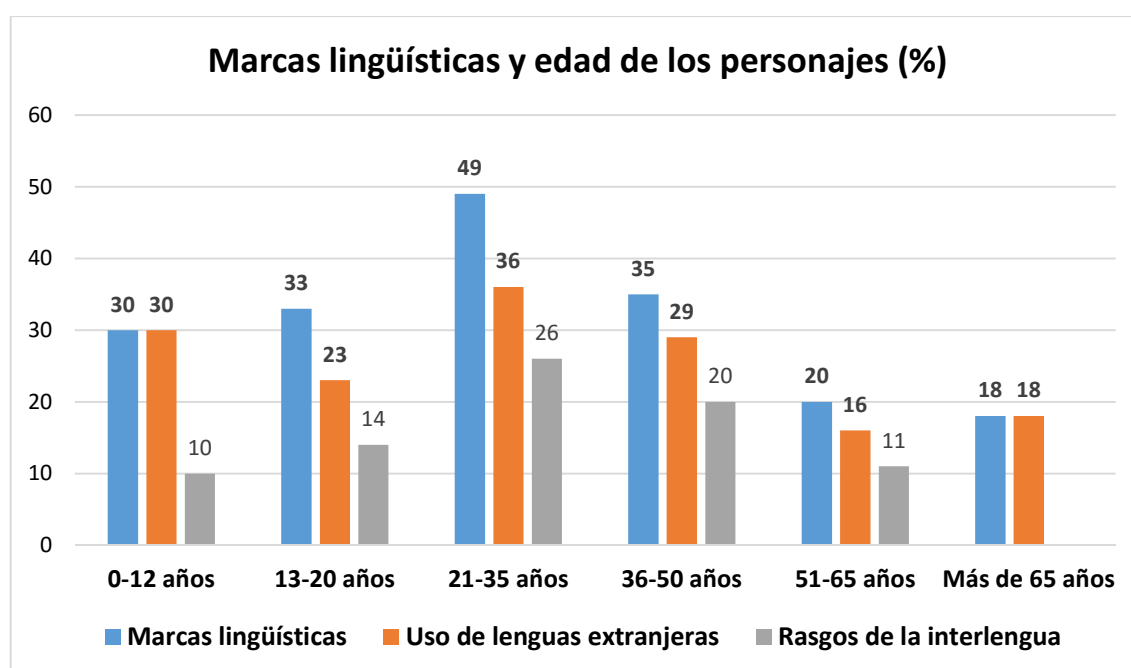


Gráfico 40: Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y edad de los personajes.

Los tres grupos mayoritarios tienen proporciones similares de representación de las lenguas extranjeras y de la interlengua, con un patrón descendente semejante al patrón general del corpus. El grupo más numeroso de personajes, el constituido por personajes de entre 21 y 35 años, es también el grupo más diferenciado del

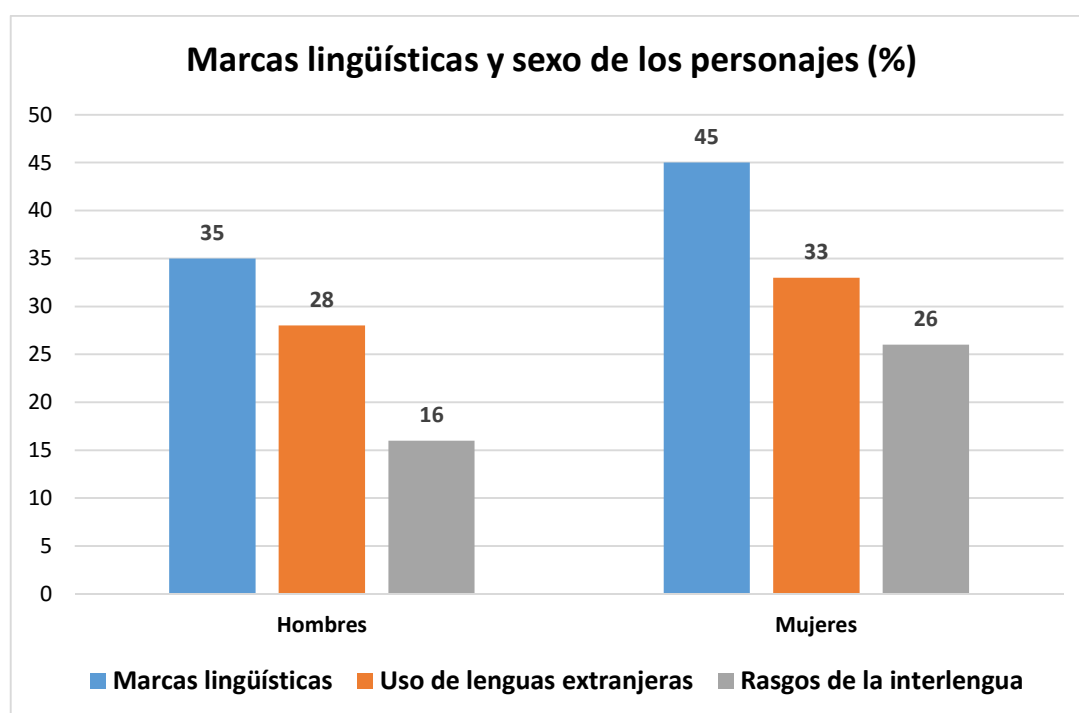


patrón general, con casi un 10 % más de personajes lingüísticamente marcados. Por el contrario, el tercer grupo más numeroso, el constituido por personajes de entre 51 y 65 años, tiene casi un 20 % menos de personajes marcados.

Por lo tanto, casi la mitad de los personajes jóvenes son personajes marcados, mientras que solo un 20 por ciento de los mayores lo son. Esto está relacionado también con la ocupación de bastantes personajes, como veremos más adelante.

#### - **Sexo:**

Aunque en números absolutos los hombres son mucho más numerosos que las mujeres entre los personajes de nuestro corpus (más del doble), los personajes femeninos están más diferenciados lingüísticamente que los masculinos:



*Gráfico 41: Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y sexo de los personajes.*

Los personajes femeninos se sitúan por encima de la media del corpus (gráfico 38), mientras que los masculinos se sitúan por debajo. Esto ocurre tanto en los datos

generales, como en los relativos al uso de lenguas extranjeras y la interlengua. En un universo predominantemente masculino (§ 7.2.1), la elección de un personaje femenino (sobre todo si era secundario o protagonista) era ya un hecho marcado y significativo; lo es asimismo la elección de un personaje femenino de un país no hispanohablante, y, finalmente, también lo es su caracterización mediante recursos lingüísticos. Estos personajes femeninos tienen, pues, tres marcas distintivas que, en el mundo cinematográfico del cine español de la época, los separan de los demás: son mujeres, no son hablantes nativas de español y hablan de modo diferente. Son por ello personajes claramente diferenciados por su cosmopolitismo<sup>631</sup>, por su modernidad<sup>632</sup>, por su voluptuosidad<sup>633</sup>, por su comicidad<sup>634</sup> o por su extravagancia<sup>635</sup>. En ellas, el uso de sus L1 y de la interlengua puede ser atrayente o estigmatizante.

#### **- Ocupación:**

Los ámbitos laborales y otros grupos que establecimos en función de las ocupaciones mayoritarias en nuestro corpus (§ 7.2.1) muestran muy diversos grados de caracterización lingüística. Dado que son muchos grupos, para facilitar la lectura del gráfico, los resumimos a continuación<sup>636</sup>:

1. Profesiones relacionadas con la seguridad
2. Miembros de las clases gobernantes e influyentes
3. Profesionales pertenecientes al mundo del espectáculo
4. Trabajadores domésticos
5. Trabajadores del ámbito de la hostelería

---

<sup>631</sup> Como, por ejemplo: Clara Bell, protagonista de *Ídolos* (1943); Giselle, de *El fugitivo de Amberes* (1954); la señora van Buren, de *El misterioso viajero del Clipper* (1946).

<sup>632</sup> Son ejemplos de ello: Susana Leblanc, de *Malagueña* (1957); la doctora Petersen, de *Congreso en Sevilla* (1955); Virginia Caufield, de *¡Aquí hay petróleo!* (1955).

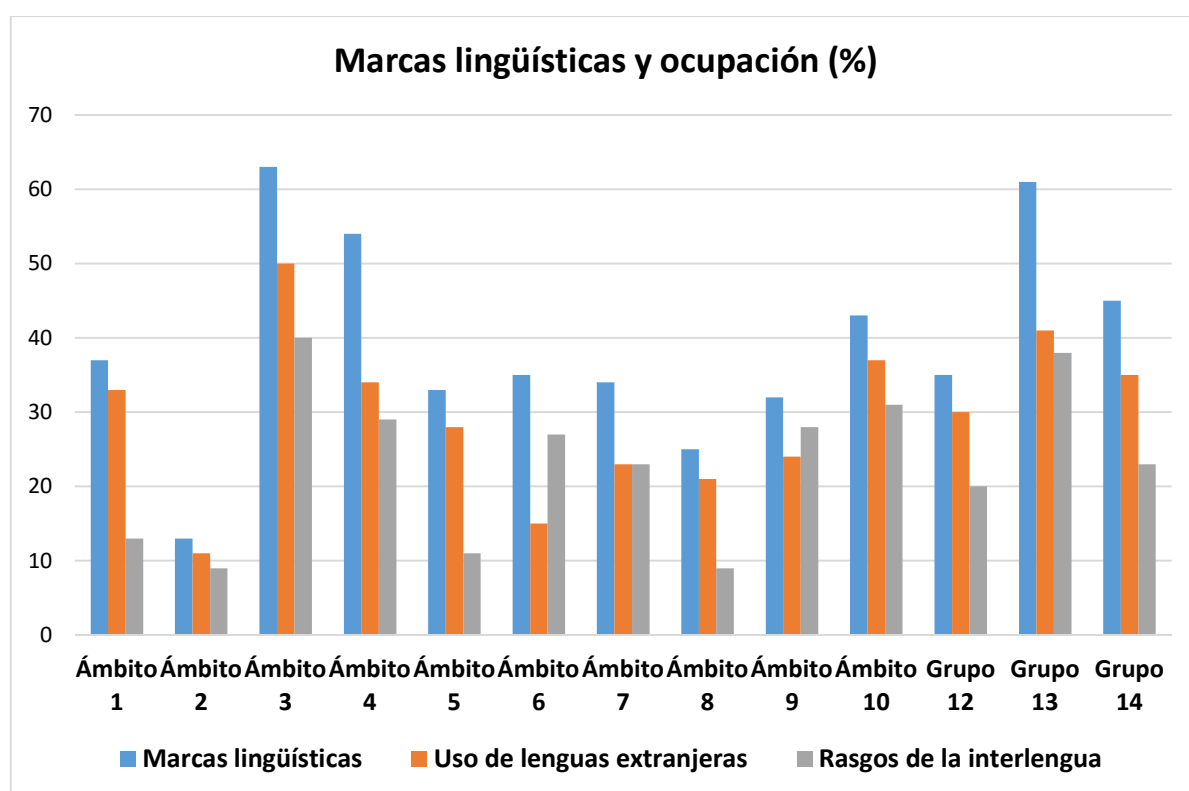
<sup>633</sup> Dos de estas mujeres son Marlène, de *Carne de fieras* (1936) y Monique, de *Pequeñeces* (1950).

<sup>634</sup> Como Jeannette, de *Ídolos* (1943) y miss Kerrigan, de *Veraneo en España* (1955).

<sup>635</sup> Por ejemplo, Mary, de *Los cuatro Robinsones* (1939); miss Ketty, de *Martingala* (1940), y miss Alicia Staton, de *Muchachas en vacaciones* (1958).

<sup>636</sup> Excluimos tanto de la lista como del gráfico el ámbito 11, que en realidad es un cajón de sastre donde incluimos a todos los personajes con ocupaciones que no se repetían mucho en nuestro corpus.

6. Delincuentes
7. Trabajadores del sector sanitario
8. Trabajadores del sector del comercio
9. Trabajadores del sector educativo
10. Trabajadores del mundo del arte
12. Personajes que dependen económicamente de otra persona de la familia
13. Personajes que no necesitan trabajar
14. Personajes definidos por su función o situación en el momento de la acción



*Gráfico 42: Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y ámbito laboral de los personajes.*

La caracterización lingüística de estos personajes oscila entre el 63 % de los profesionales del mundo del espectáculo (ámbito 3), muy por encima del patrón general (más de un 20 % más) (gráfico 38) y el 13 % de los miembros de las clases gobernantes e influyentes (ámbito 2), muy por debajo de la media (más de un 20 %

menos) (gráfico 38). Ambos datos se pueden correlacionar con la edad, dado que la mayoría de los personajes del ámbito 3 son jóvenes (están, por lo tanto, en el grupo de edad que más frecuentemente es caracterizado lingüísticamente), mientras que en el ámbito 2 abundan los personajes maduros (que hacen de alcaldes, prefectos, reyes, nobles, etc.).

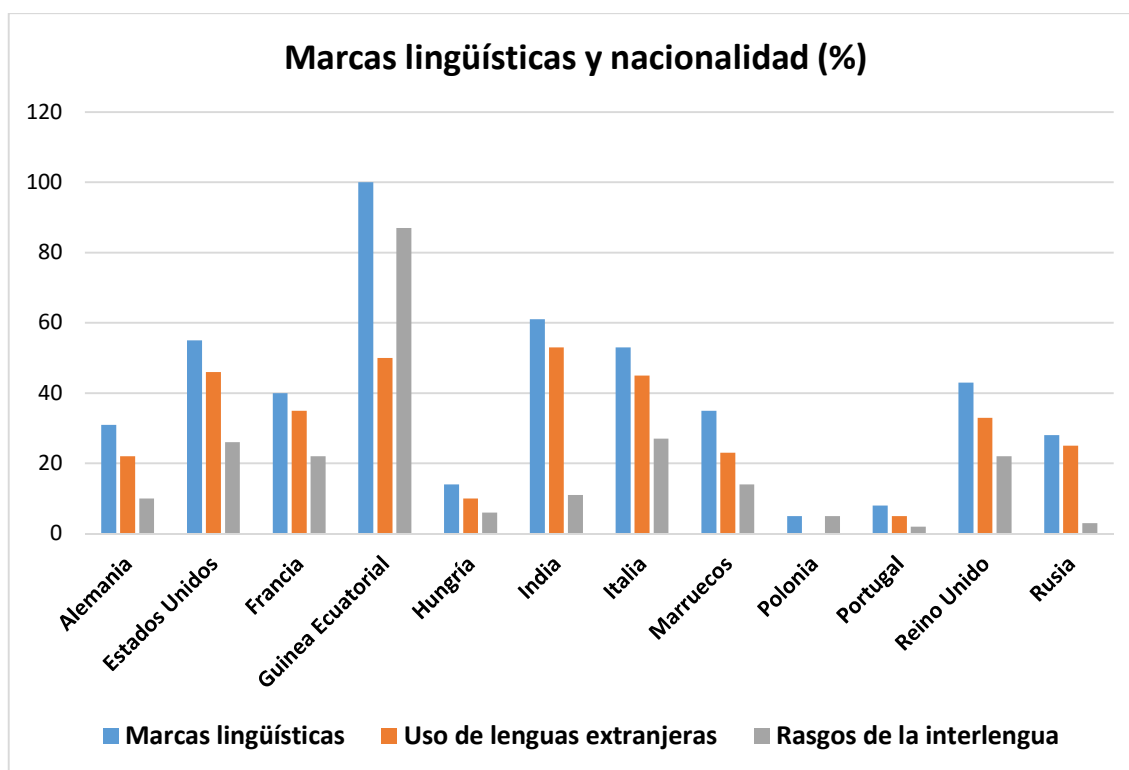
En el primer caso, sin embargo, observamos que otros ámbitos laborales en los que también predominan los personajes jóvenes (el 1, el 5, el 7, etc.) tienen porcentajes de diferenciación lingüística más similares a los del patrón general del corpus. No es, por tanto, la edad lo determinante, sino el sector laboral. Entre los personajes incluidos en el ámbito 3 tenemos muchas bailarinas y coristas, trabajadores del circo, músicos y directores de orquesta en cabarés, en fin, gentes de mal vivir a las que conviene distinguir bien del resto de personajes. Lo mismo es aplicable a otro ámbito, el 4, con un porcentaje muy superior a la media en el dato general sobre marcas lingüísticas; en este caso se trata de los trabajadores domésticos: criados, doncellas, asistentes, mayordomos, etc. Parece que los personajes con profesiones menos prestigiosas están, pues, más diferenciados lingüísticamente, como también detectó Bleichenbacher en su estudio. En cambio, el otro grupo que sobrepasa ampliamente la media, el 13, está compuesto por aquellos personajes que no necesitan trabajar: ricos herederos europeos, millonarios ociosos de Europa y América, cazafortunas, etc., cuyo cosmopolitismo es acentuado por las marcas lingüísticas, siempre que estas no se usen con intención estigmatizante (como ocurre con los personajes cómicos, que abundan en este grupo).

### **Nacionalidad:**

Nos fijamos ahora en la caracterización lingüística de las doce nacionalidades más representadas en nuestro corpus<sup>637</sup>:

---

<sup>637</sup> En el apartado 7.2.1 no incluimos como países aislados Guinea y Polonia porque en el corpus aparecen menos de 25 personajes de estos países. En este apartado sí los incluimos para mostrar el contraste del tratamiento lingüístico con respecto a otros países.



*Gráfico 43: Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y nacionalidad de los personajes.*

Guinea Ecuatorial es un caso único en nuestro corpus, pues todos los personajes de esta nacionalidad están marcados lingüísticamente, y la mayoría de ellos mediante el uso de la interlengua. El “habla primitiva” (§ 7.4.2) diferencia a estos personajes de los de la mayoría del corpus. No es casual que el otro grupo que supera en marcación lingüística a la media del corpus (gráfico 38) sea el de los personajes de la India; se trata generalmente de películas de misioneros, en las que los nativos indios son presentados muchas veces con rasgos primitivos, pero en este caso la diferenciación lingüística viene dada sobre todo por el uso de sus L1. Está claro, en este caso, que era una convención de género caracterizar lingüísticamente a los habitantes de zonas colonizadas que se consideraban atrasadas.

Los personajes cuyas L1 son el inglés y el italiano superan también la media, pero no de una manera tan notable.

En el otro extremo se ubican los personajes de Polonia, Hungría y Portugal, que casi siempre hablan español nativo. Por lo general, las lenguas eslavas están poco presentes en el cine de la época, como puede verse también en los datos relativos a

Rusia, quizá debido al desconocimiento generalizado sobre ellas en nuestro país en aquella época. En cuanto a Portugal, aunque se trata de 34 personajes, la mayoría de ellos, 28, aparecen en una misma película, *La Señora de Fátima* (1951), ambientada en Portugal, en la que se optó por que los personajes no dijeran ni una sola palabra en portugués, lo que escora demasiado los porcentajes.

Alemanes y marroquíes son las otras nacionalidades poco caracterizadas lingüísticamente. En ello pueden haber influido razones de carácter diplomático y geopolítico (parte III, Introducción).

## 7.5.2. Marcas lingüísticas y perfil cinematográfico

### - Importancia narrativa

La incidencia de la importancia narrativa en la caracterización lingüística suele ser alta: la tendencia general en el cine occidental es que los protagonistas no estén tan marcados lingüísticamente como los personajes secundarios y menores.

Veamos la proporción de los tres grados de importancia narrativa:

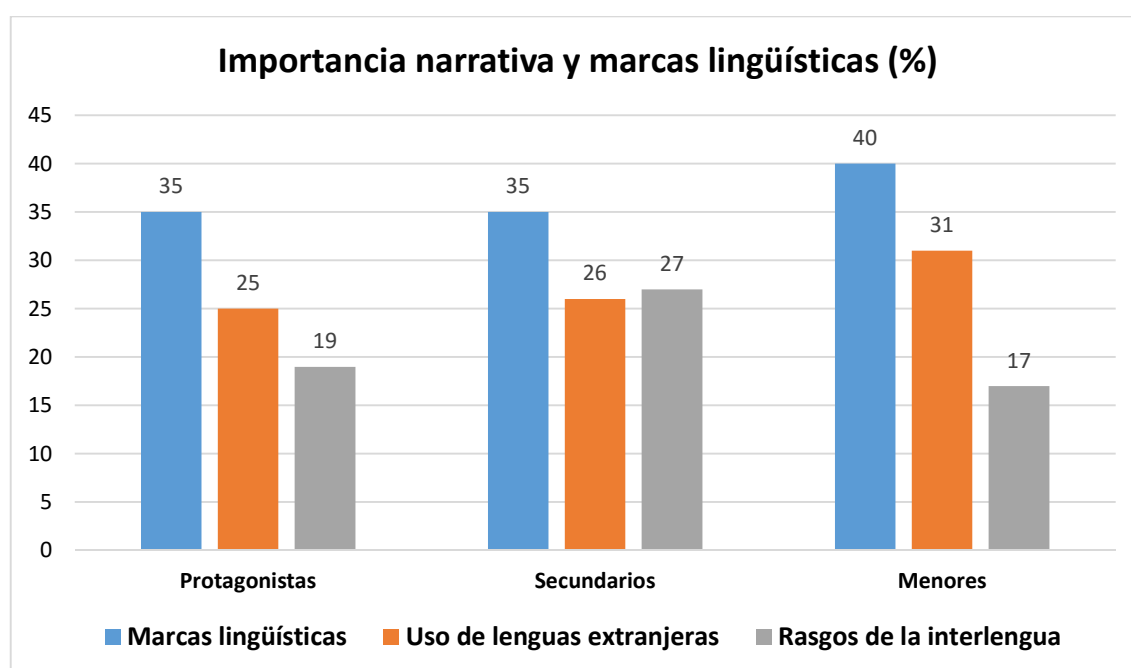


Gráfico 44: Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas e importancia narrativa de los personajes.

Lo que observamos en nuestro corpus es, efectivamente, un grado de caracterización lingüística general mayor –aunque la diferencia no es muy grande– entre los personajes menores, que se manifiesta en un mayor uso de las lenguas extranjeras. Sin embargo, podemos ver que la interlengua se usa sobre todo para los personajes secundarios, reforzando así probablemente su contraste con los protagonistas, mientras que su uso es menor que la media en los personajes menores. Dado que, como hemos comentado, la interlengua es un rasgo que marca fuertemente al personaje, generalmente no tiene mucho sentido utilizarlo en personajes que no tienen relevancia en la narración.

Por otro lado, no hay demasiada diferencia en nuestro corpus entre protagonistas y secundarios, únicamente que estos últimos utilizan más su interlengua en español, pero la diferencia (un 8 %) es pequeña.

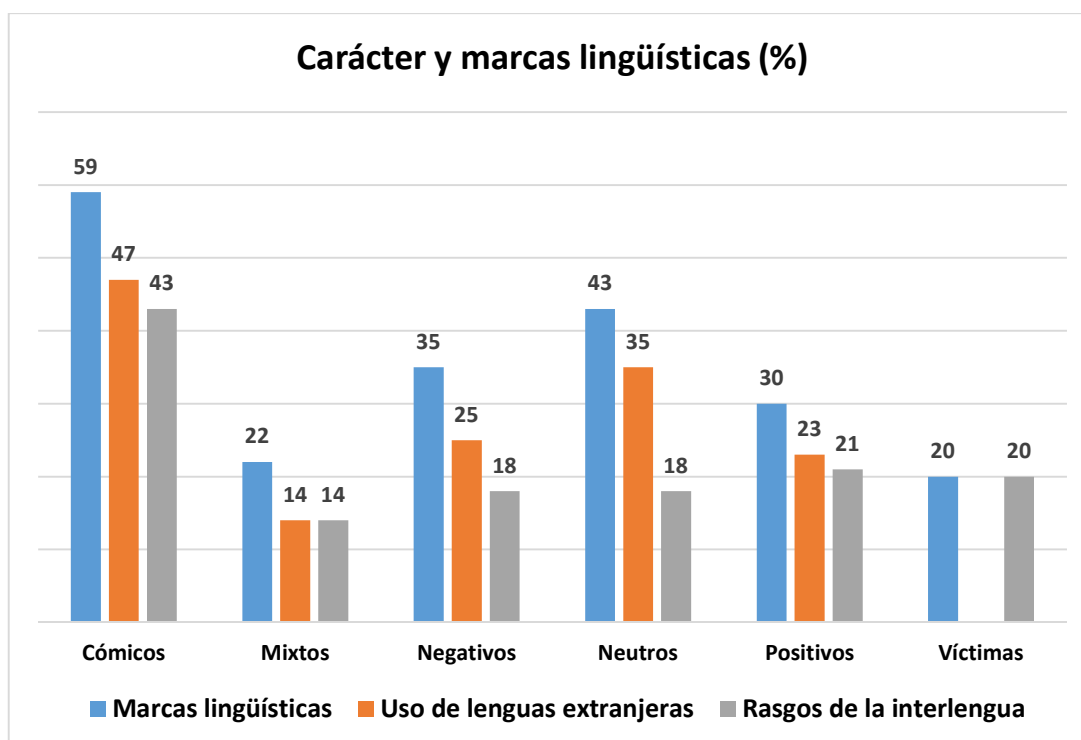
- **Carácter:**

En la página web [www.moviecliches.com](http://www.moviecliches.com), de Giancarlo Cairella, se recogen los dos siguientes:

- The bad guy is the foreigner.
- Corollary: the foreigner is the guy who speaks English with an English accent.

También Bleichenbacher, como hemos comentado al principio de este apartado, encuentra en su corpus una presencia dominante de la interlengua entre los personajes negativos.

Nuestros resultados en esta variable, en cambio, rompen con el tópico de que los malos de la película, cuando son extranjeros, suelen hablar en su idioma o con acento fuerte o con una interlengua muy marcada:



*Gráfico 45: Corpus de cine español (1929-1960): marcas lingüísticas y carácter de los personajes.*

Es cierto que los personajes negativos están más marcados lingüísticamente que los positivos, pero la diferencia es nimia, y, además, en el caso de la interlengua, hay más personajes positivos que la usan que negativos. Ambos grupos, positivos y negativos, están ligeramente por debajo de la media (gráfico 38). Son, en cambio, los personajes cómicos los que la superan ampliamente, por lo que podemos concluir que, en relación con el carácter del personaje, los recursos lingüísticos se movilizan, sobre todo, para acentuar o dotar de comicidad al personaje no hispanohablante.

#### **7.5.4. Caracterización lingüística de los personajes prototípicos**

Utilizando todas las características desglosadas en los dos apartados anteriores, concluiríamos que el personaje más prototípico –lo cual no significa necesariamente el más abundante– de aquellos que están marcados lingüísticamente en nuestro corpus reúne estas características: tener entre 21 y 35 años, ser mujer, trabajar en el mundo del espectáculo, ser de Guinea, ser un



personaje menor y tener una función cómica en la trama. Sin embargo, no hay ningún personaje que se ajuste a esta descripción: los guineanos que tienen voz en nuestras películas son solamente diez, y sería difícil, dada la temática de las películas en las que aparecen, que alguno de ellos fuera bailarín o músico de orquesta. Si eliminamos el requisito de la nacionalidad, y adoptamos el de otras nacionalidades ampliamente representadas, seguimos sin encontrar ningún personaje que tenga todas las restantes características. Únicamente si prescindimos del carácter cómico, encontramos un núcleo de personajes femeninos que comparten estas características<sup>638</sup>, la mayoría de ellas francesas, pero también algunas italianas y húngaras.

Si buscamos, por el contrario, el personaje más prototípico de aquellos que no están marcados lingüísticamente, tendría estas características: ser mayor de 65 años, ser hombre, ser miembro de las clases gobernantes o influyentes, ser ruso o alemán –pues, como ocurre con los personajes de Guinea, los de Polonia, Portugal y Hungría son muy pocos–, ser protagonista y ser un personaje mixto o positivo. Tampoco en este caso hay ningún personaje que reúna todas estas características. Si eliminamos el requisito de la nacionalidad, únicamente encontramos un personaje italiano, el conde d'Angelo, tío de la niña protagonista de *Un rayo de luz* (1960). E incluso, si eliminamos el requisito de ser protagonista –dado que los protagonistas son mucho menos abundantes–, solamente encontramos un personaje más: el gran duque Pedro de la película *Muñequita* (1940).

Todo ello nos indica que la variedad de los personajes es demasiado grande para encontrar patrones que se repitan y que incluyan todas las variables sociológicas, cinematográficas y lingüísticas.

Volvemos, pues, a los personajes prototípicos que identificamos en el apartado 7.2.4, para observar cómo son caracterizados lingüísticamente. Hablaremos

---

<sup>638</sup> Las bailarinas, cabareteras y coristas de *Carne de fieras* (1936), *Tarjeta de visita* (1944), *El marqués de Salamanca* (1948), *Curra Veleta* (1955), *Heredero en apuros* (1956) y *De espaldas a la puerta* (1959); las actrices de *Ídolos* (1943), *Alta costura* (1954), *Tarde de toros* (1956) y *El amor empieza en sábado* (1959); las cantantes de *Torbellino* (1941), *La noche del sábado* (1950) y *Trío de damas* (1960); las artistas circenses y ambulantes de *La noche del sábado* (1950), *¡Viva lo imposible!* (1958) y *Escucha mi canción* (1959)

en primer lugar de aquellos personajes prototípicos en los que hemos encontrado un mayor uso de sus L1 o de la interlengua.

Los siete personajes femeninos que englobamos en la categoría de **aventureras** comparten muchísimas características: son jóvenes, son europeas (la mayoría francesas), son personajes negativos secundarios o menores y son símbolos de la inmoralidad que viene de países cercanos que están al norte de España. Su otredad se resalta lingüísticamente en todos los casos: bien mediante la inserción de palabras de su L1 (en dos personajes) bien mediante el uso del acento (en seis personajes). Ninguna de ellas muestra otro rasgo de la interlengua que el acento, pues ello podría menoscabar la circunspección con que debían abordarse en la época los temas relacionados con la moral; los errores gramaticales y léxicos eran mucho más explotados para la creación de tipos cómicos, y hubieran añadido a estos personajes un aire divertido que no se correspondía con su función principal: la de servir de espejo invertido o antiejemplero a la mujer española, mostrándole cómo no debía nunca ser. Así se lo manifiesta con gran ironía la protagonista de *Pequeñeces* (1950), la condesa de Albornoz, a una de ellas, Monique:

MONIQUE.- Muy honrada con su visita.

CONDESA.- Las honradas somos nosotras, señorita.

Los **turistas** son, a continuación, el grupo de personajes con un grado mayor de marcación lingüística. En primer lugar, un 43 % no sabe hablar español y se comunica siempre en su L1; además, el 82 % utiliza en algún momento su L1, bien cuando habla con españoles bien cuando habla con otros turistas; por último, el 46 % de ellos muestra rasgos de su interlengua cuando habla español. Con mucha frecuencia, utilizan una interlengua no realista<sup>639</sup>. El tratamiento cómico o paródico que se dio en el cine a estos personajes en las décadas de los 60 y 70 de forma extensiva se anuncia aquí ya.

A continuación se sitúan tres grupos con niveles similares de caracterización lingüística, por encima de la media del corpus: los **ricos**, los **trabajadores del mundo**

---

<sup>639</sup> Que con frecuencia es el “habla de monstruos” descrita en 7.4.3.

**del espectáculo** y los “**modernos americanos**”. Entre los ricos y los trabajadores del mundo del espectáculo, un 50 % de los personajes hacen uso de su L1 u otra LE; entre los modernos americanos, un 53 %. En cuanto a la interlengua, los porcentajes no se alejan mucho tampoco: un 33 % entre los ricos, un 40 % entre los trabajadores del mundo del espectáculo y un 35 % en el grupo de los americanos.

Llaman la atención dentro de este último grupo cuatro profesores universitarios: dos hispanistas, un profesor de lenguas antiguas y un investigador médico, tres de los cuales son protagonistas y tienen en común que sufren y hacen sufrir a los personajes españoles un choque cultural (tras el cual, por supuesto, el moderno americano se dará cuenta de que quienes tienen razón son los personajes españoles, § 7.2.4). Sin embargo, el tratamiento lingüístico de los personajes es muy diferente: el hispanista protagonista, Alfred Brighton<sup>640</sup>, y el investigador médico, Richard Byrnes<sup>641</sup>, usan un español absolutamente perfecto; por su parte, el profesor Wilson<sup>642</sup>, también hispanista pero personaje secundario, aunque tiene un alto nivel de dominio del español, muestra algunas alternancias de código, básicamente inserciones léxicas, y rasgos de la interlengua (algunos errores gramaticales); sin embargo, el personaje más curioso es Arthur Peck<sup>643</sup>, el profesor de lenguas antiguas, que en el comienzo de la película habla un español perfecto, pero del Siglo de Oro. El señor Peck usa *vos* y *vuesa merced*, llama *alguaciles* a los guardias municipales y *corregidor* al comisario, se despide con un *Que Dios os guarde*, y utiliza fórmulas como *a fe de caballero* o *me plugo*.

En cuanto a los personajes prototípicos que denominamos “**primitivos paganos**”, el tratamiento lingüístico de los diferentes pueblos que conforman este prototipo varía mucho de unos a otros. Los nativos hawaianos de Molokai, la isla de los leprosos, convertidos al catolicismo, hablan español nativo, como por otra parte hacen todos los demás personajes de la película *Molokai, la isla maldita* (1959) de todas las nacionalidades. Por su parte, los indios de las zonas de las misiones católicas, unos convertidos y otros no, hacen mayor uso de sus L1 (un 53 %) y, cuando

---

<sup>640</sup> *Curra Veleta* (1955).

<sup>641</sup> *El duende de Jerez* (1953).

<sup>642</sup> *Curra Veleta* (1955).

<sup>643</sup> Protagonista de *Un americano en Toledo* (1958).

hablan en español, suelen hacerlo en un español nativo, pues solo un 7 % muestra rasgos de interlengua. La frecuencia en el uso de la LE es muy similar entre los nativos de Guinea, pero, como ya sabemos (§ 7.5.1), esta es la nacionalidad más marcada de nuestro corpus cuando habla español, pues el 87 % de ellos muestra rasgos de una interlengua que, exceptuando a un personaje, no es nada realista<sup>644</sup>. El tratamiento lingüístico de estos personajes parece variar dependiendo de si se trata de la colonia española o de otras zonas de misiones.

Los demás grupos que establecimos como prototípicos muestran, por el contrario, una baja proporción en cuanto al número de personajes caracterizados lingüísticamente, por debajo de la media del corpus (gráfico 38).

La interlengua tiene una escasa presencia en el habla de los **soldados** (16 %) y los **oficiales y suboficiales** (12 %). Estos dos grupos se diferencian sobre todo por el grado de uso de las L1, que es de un 31 % en el caso de los oficiales y suboficiales y de un 58 % en el de los soldados (normalmente personajes menores)<sup>645</sup>.

En cuanto a los **delincuentes**, contra lo que cabría esperar, es un grupo que también está por debajo de la media en el uso de las L1 o LE (solo un 15 % de los personajes las usa), y su uso de la interlengua (27%) es solo ligeramente superior al de la media del corpus. Acostumbrados a los “malos” de Hollywood (traficantes, asesinos, ladrones, etc.), identificados rápidamente en muchos doblajes al español por su acento marcado y con frecuencia irreal, esperábamos encontrar otros resultados en nuestro corpus.

Los **reyes, príncipes y nobles** raramente están caracterizados lingüísticamente: solamente un 16 % utiliza su L1 alguna vez y únicamente el 13 % muestra rasgos de la interlengua, generalmente solo su acento.

Finalmente, justo en el otro extremo del grupo de las aventureras, se sitúan los **dirigentes comunistas**, pues todos ellos, sin excepción, hablan español nativo.

---

<sup>644</sup> Se trata de lo que hemos denominado el *habla primitiva* (§ 7.4.3).

<sup>645</sup> Esta diferencia en el tratamiento lingüístico de oficiales y soldados la encuentra también Lafarga (1995) entre los personajes franceses del teatro patriótico español de comienzos del siglo XIX (§ 2.1.2).

### 7.5.5. La caracterización lingüística del personaje como herramienta cinematográfica

Dentro del universo de cada película, la forma en que el personaje habla configura relaciones de similitud y contraste, asociando unos personajes a otros o bien separándolos, como lo hacen también otros elementos, tales como el vestuario, el aspecto físico e incluso la utilería. Esta es la función más potente que cumplen en el cine las variaciones en el habla de los personajes, sean del tipo que sean: dialectales, interlingüísticas, idiolectales, etc.

En la etapa que dedicamos a ver las películas del corpus, nos sorprendía a menudo la incoherencia sociolingüística que mostraban ciertas escenas o incluso películas enteras. Sin embargo, como sostiene Bleichenbacher (2008b: 30), puesto que la principal razón para la variación lingüística entre personajes es la creación de contrastes narrativos, la primera consecuencia de ello es la pérdida o eliminación del realismo sociolingüístico. Las distintas variedades intralingüísticas o los diferentes idiomas no son utilizados muchas veces por los personajes de los que lo esperaríamos, sino solo por aquellos que interesa contrastar con otros en el proceso de la narración. Este contraste ayuda al espectador a distinguir a unos personajes de otros, a dotarles de singularidad y a fijarlos en la memoria mientras dura la narración. Si este contraste se establece entre grupos, puede contribuir a generar distanciamiento o rechazo del espectador hacia uno de ellos.

Hay muchas películas españolas de 1929 a 1960 cuyos usos lingüísticos pueden explicarse de esta manera<sup>646</sup>. Por ejemplo, en las **películas coloniales y de misioneros** es habitual, como hemos visto, que los nativos de los países colonizados o evangelizados estén caracterizados lingüísticamente; sin embargo, es también frecuente que otros personajes extranjeros que participan de las tramas hablen un español nativo, que no los distingue de los personajes españoles<sup>647</sup>. El español nativo,

---

<sup>646</sup> Aunque otros son más explicables por motivos cinematográficos no relacionados con la caracterización de los personajes sino con la ambientación de la película (§ 7.3.5).

<sup>647</sup> En *La mies es mucha* (1949), muchos de los personajes indios hablan oriya pero todos los personajes británicos hablan español. En *A dos grados del Ecuador* (1950), todos los personajes guineanos hablan su L1 o una interlengua en español o ambas cosas, mientras que el francés Louis Herval y los dos personajes británicos hablan siempre español nativo.

pues, acerca a los personajes europeos, colonizadores y evangelizadores –“buenos” o “malos”–, y los distingue de los nativos, creando dos grupos: el mundo desarrollado y el mundo primitivo. Un caso parecido, aunque no se trata estrictamente de una película colonial, encontramos en *El emigrado* (1947), donde los personajes brasileños siempre son caracterizados lingüísticamente (mediante el uso directo de su lengua en el caso de los figurantes y la interlengua en los personajes menores), mientras que los estadounidenses que viven en Brasil (el dueño de una plantación y su familia) hablan español nativo entre sí y con el protagonista, un emigrante español. En cambio, en otra película colonial y misionera, *Aquellas palabras* (1949), los colonizadores –estadounidenses y españoles– y los colonizados –filipinos– están igualados lingüísticamente mediante el uso del español nativo, frente a los crueles invasores japoneses, que son los únicos que utilizan su L1 o hablan con acento.

En general, en **películas con personajes no hispanohablantes de diferentes nacionalidades** es relativamente común que la caracterización lingüística marque bloques de personajes que contrastan. Por ejemplo, en *Relato policiaco* (1954) encontramos toda una gradación: los delincuentes austriacos hablan siempre español nativo, los turistas estadounidenses hablan inglés, los delincuentes franceses hablan español nativo con los españoles pero francés entre sí y, curiosamente, son los personajes extranjeros más positivos, los policías franceses, los que hablan, además de su L1 cuando la situación lo requiere, un español con rasgos de la interlengua.

En otras ocasiones el contraste se establece entre **parejas de personajes** que tienen algunas características comunes. Este contraste puede tener una justificación en la biografía del personaje o no. Si se trata del último caso, como ocurre muchas veces, la función narrativa es muy evidente. Por ejemplo, ocurre con dos parejas de personajes estadounidenses en las películas *Curra Veleta* (1955) y *El amor empieza en sábado* (1959). En la primera, se trata de dos profesores universitarios, hispanistas, que viajan juntos a Sevilla: el profesor Brighton, joven y guapo, el galán de la película, y el profesor Wilson, maduro, físicamente insignificante y personaje secundario. Ambos hablan español, con españoles y entre sí, pero Brighton habla español nativo mientras que Wilson tiene un extraño acento y usa de vez en cuando

palabras en inglés. En la segunda película, ambos personajes trabajan para una productora cinematográfica que tiene una sucursal en España: el señor Brown, maduro y personaje secundario, tiene un alto nivel en español aunque lo habla con acento, y en cambio el señor White, el joven protagonista, tiene conocimientos muy limitados de español y habla la típica “habla de monstruos” con la que frecuentemente se caracteriza a los anglohablantes (§ 7.4.3).

Otras parejas típicas que se distinguen por su manera de hablar, en gran parte herederas de la tradición teatral, son las formadas por **el galán y su subalterno** (el criado, gracioso o donaire del Siglo de Oro), casi siempre **en versión femenina** en el cine que estudiamos. A veces se trata de dos mujeres de la misma nacionalidad, como Clara Bell y su criada Jeanette en *Ídolos* (1943), y a veces de dos mujeres de distinto origen, como en el caso de Nati, anglosajona, y su profesora y acompañante Leovigilda, francesa, en *La trinca del aire* (1951), o en el de Cristina Guzmán, profesora de idiomas española y su criada Georgette, francesa, en *Cristina Guzmán* (1943). Tanto Jeanette como Leovigilda como Georgette son personajes mucho más marcados lingüísticamente que sus jefas, lo cual contribuye a proporcionarles un aire cómico, como ocurre con muchos otros personajes, tal como comentaremos más adelante.

Encontramos otros casos de contraste realizado lingüísticamente entre **parejas de personajes femeninos muy definidos**: la extranjera –vividora, inmoral o delincuente– y la española –decente y discreta–. Ocurre con todos los personajes que hemos encuadrado bajo la etiqueta de “aventureras” y baste un ejemplo: en *Una conquista difícil* (1941), el contraste entre Luisa, la española juiciosa, bondadosa y honesta, morena, sencilla y elegante en el vestido y el peinado, y Lily, la vividora, loca y aprovechada, rubia, sofisticada hasta la exageración en su atuendo, se subraya lingüísticamente haciendo hablar a esta última con acento e insertando en su español alguna palabra en francés, pero también se marca cinematográficamente alternando escenas que se desarrollan de forma paralela en el tiempo y en las que ambas tienen protagonismo. Asimismo, encontramos un contraste similar en otro tipo de personajes, pero también mujeres jóvenes, en dos películas de Edgar Neville, *Domingo de Carnaval* (1945) y *El crimen de la calle Bordadores* (1946): en *Domingo*

de *Carnaval*, Nieves es hija de un relojero acusado de un crimen y se dedica abnegadamente a investigar para probar la inocencia de su padre, mientras que la extranjera es una traficante de drogas francesa, culpable en parte del asesinato que da pie a la trama y que habla el español con acento; en *El crimen de la calle Bordadores*, el contraste se establece entre una mujer del pueblo, Lola “la billetera”, desenvuelta y de vida un tanto alegre pero decente y de buen corazón, y Teresa, una sombrerera francesa implicada en un oscuro negocio de tráfico de mujeres –que también habla con acento y con algunos, escasos, errores gramaticales–; la oposición entre ambos personajes llega al culmen en una memorable escena con un cierto tono erótico en la que Lola le da una soberana paliza a Teresa, “dejando su escote más al descubierto de lo imaginable” (Gómez y Sánchez-Mesa 2011: 299). Por el contrario, en una película de Edgar Neville muy próxima en el tiempo a estas dos, *La vida en un hilo* (1945), también hay un único personaje femenino extranjero, otra francesa, *madame* Dupont, una vidente que no solo no perjudica sino que ilumina a la protagonista española, Mercedes, sobre qué decisiones debe tomar en el futuro, y este personaje habla siempre español nativo; parece que el director –y guionista– no consideró necesario en este caso establecer ningún contraste entre personajes que no se oponen sino que colaboran.

Como vimos en 7.5.2, los personajes cómicos son los que, proporcionalmente, más marcados están lingüísticamente, los que mayor uso hacen de las lenguas extranjeras y de la interlengua. Esta **comicidad**, por lo común, no se reparte entre distintos personajes –cuando hay más de un personaje no hispanohablante–, sino que se concentra en uno, que resulta, por la fuerza del contraste, doblemente cómico. Hay muchos ejemplos en nuestro corpus, de los que a continuación comentamos cuatro con personajes de diferentes nacionalidades que aparecen en películas de diferentes géneros y temas, pero que no son comedias:

- *Primer amor* (1941) es una película basada en un relato de Iván Turgueniev y en ella todos los personajes son extranjeros, de tres nacionalidades: alemanes, rusos y una familia de inmigrantes italianos que vive en Alemania. La lengua de comunicación entre todos es el español nativo, y solamente un personaje, Pantaleone, habla una interlengua que es la típica mezcla de



español e italiano con la que se representa a tantos personajes italianos. En sus primeras intervenciones, dice, por ejemplo: “He tenido el honor de cantar con el gran García, il tenore del siglo” o “Ya no canto. La voce è perdutta”, todo ello con entonación española. En sus siguientes intervenciones, en cambio, habla un español completamente nativo. El nombre de este personaje, heredero de la *commedia dell’arte*, y estas primeras frases, lo marcan como el gracioso. En efecto, este personaje, sirviente de la familia Roselli, es el único que introduce notas cómicas en este drama romántico, como por ejemplo cuando el protagonista, Dimitri, le dice que le frote los pies a un hombre que se ha desmayado y él reacciona frotándole los zapatos.

- En *El abanderado* (1943), un melodrama de tema histórico, tienen voz bastantes personajes franceses: un soldado, varios oficiales, una embajadora, el general Laroche, el mariscal Murat y *madame* Perroquet. De todos ellos, es el último personaje al que se caracteriza cuando habla español; su acento falseado<sup>648</sup>, sus exclamaciones en francés (“Merveilleux!”, “Qu’il est épatant!”), su atavío extranjerizante, su loro, su gato y su arpa la convierten en un personaje dotado de comicidad, que ridiculiza las maneras de la nobleza francesa, y, por ende, las de los afrancesados a los que se critica tanto en esta como en otras películas ambientadas en la Guerra de Independencia.
- En el melodrama judicial *Audiencia pública* (1946) todos los personajes son extranjeros no hispanohablantes, pero solamente dos no hablan español nativo: Mary Holbein, la protagonista femenina, un ama de casa suiza o belga, y Catherine Smith, la típica *nurse* inglesa, un personaje menor que trabaja para la familia de Mary cuidando a la criatura objeto del litigio de la película. Mary<sup>649</sup> habla español con un ligero acento, mientras que Catherine<sup>650</sup>, que se presenta a sí misma como “hija de la Gran Bretaña”, habla con un fuerte

---

<sup>648</sup> El personaje fue interpretado por Guadalupe Muñoz Sampedro y la entonación es completamente española, como solía ocurrir (§ 7.4.2).

<sup>649</sup> Personaje dramático interpretado por la actriz italiana Paola Barbara.

<sup>650</sup> Papel asignado a la actriz Mary Santpere.

acento falseado y en una ocasión dice de otro personaje que es “un gentuzo”, recurriendo a los típicos errores de género que tan irrisorios resultan a los hispanohablantes (§ 5.3). Mary es el único personaje que aporta un contrapunto cómico en este trágico melodrama de inquietantes dimensiones éticas.

- La película *Los ases buscan la paz* (1954) narra la huida de Hungría del futbolista Ladislao Kubala, y su periplo, pasando por Italia, hasta llegar a España. Aparecen personajes austriacos, estadounidenses y húngaros, que hablan español nativo siempre. Aunque hay un personaje menor, un austriaco dueño de un café, que utiliza el alemán, el personaje destacado lingüísticamente mediante el uso esporádico de su L1 es el personaje secundario y cómico, Fedor, un futbolista ruso, fugitivo también junto con Kubala<sup>651</sup>.

En otras películas, a la fuerza del contraste se añade la **necesidad de comunicación** entre grupos lingüísticos. La figura del personaje que sirve de **intérprete** a sus compatriotas<sup>652</sup> cobra mayor protagonismo e individualidad, se destaca en el grupo. Así ocurre, por ejemplo, en *Neutralidad* (1949): en el barco español en el que se desarrolla la trama coinciden militares alemanes y estadounidenses, y en cada uno de estos dos grupos solamente un personaje, el que tiene mayor protagonismo, habla español (con rasgos de la interlengua), mientras que el resto de los compatriotas habla únicamente su L1. Los dos personajes que hablan español como L2 sirven de intérpretes a los demás, y al mismo tiempo se convierten en personajes plenamente desarrollados, pues sabemos sobre su biografía, su visión de la patria, sus deseos y sus miedos. Los demás militares extranjeros son personajes menores sin personalidad propia.

A pesar de todo lo anterior, como afirmamos al principio de este apartado, cada película es un universo formado por el encuentro de muchos factores, y no

---

<sup>651</sup> Personaje interpretado por Antonio Ozores.

<sup>652</sup> Que no abunda mucho en el cine español de esta época (§ 7.3.4).

siempre es el contraste entre personajes el que mejor explica la diferente caracterización de personajes que comparten el hecho de no ser hispanohablantes. Por ejemplo, en *Hombres sin honor* (1944), el protagonista masculino, el inspector italiano Carlos Aguilar, personaje positivo, habla español con un suave acento, mientras que los falsificadores de diamantes a los que persigue, Marinetti y Neri, hablan español nativo; en ello debieron de influir dos hechos: que el papel de Carlos Aguilar fue interpretado por el actor italiano Adriano Rimoldi y que se evita destacar, probablemente para no herir susceptibilidades<sup>653</sup>, la nacionalidad de los delincuentes, de los que solamente se dice que son extranjeros, aunque se les identifica por su manera de vestir y su nombre. Así pues, razones de oportunidad en la elección de los actores y cuestiones políticas priman en este caso sobre las cinematográficas. En otras ocasiones, es el tipo de personaje –su importancia narrativa y su ocupación, sobre todo– el que influye en la decisión sobre cuál de los personajes es caracterizado y cuál no: en *Historias de la feria* (1958), de los dos personajes anglohablantes que aparecen, un turista y un empresario, es el turista quien habla una interlengua, mientras que el empresario habla español nativo. Asimismo, en *Embajadores en el infierno* (1956), los altos mandos soviéticos hablan español nativo siempre, mientras que los soldados hablan en ruso, y en *Luna de verano* (1959), las protagonistas francesas, Colette y Monique, hablan un español nativo, mientras que el resto de sus compañeros (estadounidenses, rusos, chinos, etc.) usan su interlengua.

---

<sup>653</sup> Tengamos en cuenta que todavía Europa está en plena Segunda Guerra Mundial y que las relaciones entre España e Italia en ese momento eran excelentes. Además, se había firmado hacía poco entre Mussolini y Franco un acuerdo que precisamente velaba porque en España no se vieran ni produjeran películas ofensivas contra Italia (parte III, Introducción).



# **PARTE IV:**

# **CONCLUSIONES**



JUAN.- ¿De qué país estar vos?  
 PEDRO.- “Ef logite pateres”.  
 JUAN.- Dice que es de las Italías, y que le demos por amor de Dios.  
 MATA.- Eso también me lo supiera yo preguntar; pues si es de las Italías, ¿para qué le  
 habláis negresco?  
 (“El camino de Santiago”, *Viaje de Turquía*, Cristóbal de Villalón)

COSTA.- Si la hubiéramos rodado en inglés, tendríamos el doble de dinero,  
 tendríamos el doble de público. Ya casi tenía cerrado el acuerdo, fuiste tú y la jodiste.  
 SEBASTIÁN.- Porque los españoles hablan español, cabrón. ¿Te hubieras imaginado  
 lo que hubiera sido hacerla en inglés?  
 COSTA.- ¡Pues que hubiéramos sido la hostia de listos!  
 MARÍA.- Entonces, los españoles hablan español, y los taínos que encontró Colón...  
 ¿hablan quechua?  
 (*También la lluvia*, Icíar Bollaín, 2010)

El trabajo que hasta ahora se ha expuesto es un estudio con vocación transdisciplinaria. En él, para observar y explicar un fenómeno lingüístico concreto dentro de un producto cultural concreto, hemos recurrido a una visión lo más panorámica posible, aunando saberes, métodos y enfoques. Así, encontramos en las páginas precedentes una integración de fuentes y herramientas procedentes de diversas disciplinas o propuestas teóricas: sociolingüística, lingüística interaccional y análisis crítico del discurso, combinados con postulados y saberes de la traductología, los estudios culturales, la teoría postcolonial, la historia de la literatura, la imagología y los estudios históricos y cinematográficos, incluidos los de la historia en el cine y la semiótica cinematográfica. Esta variedad tiene, lógicamente, su reflejo en la bibliografía que aportamos al final de la investigación. Hemos buscado, en definitiva, no tanto una descripción exhaustiva del fenómeno que abordábamos desde una teoría concreta, sino la construcción de conocimiento en torno a un fenómeno lingüístico muy poco estudiado.

Todo producto cultural se halla en una encrucijada, y los caminos que llevan a la del cine son más numerosos y tortuosos que los de otras formas culturales de elaboración individual. Nuestro esbozo de la historia de la representación del *otro* lingüístico (parte I) y de la relación entre lenguas y cine (parte II) nos ha permitido

describir muchos de esos trayectos, necesarios, en nuestra opinión, para ubicar y comprender el cine objeto de nuestro estudio.

A la hora de elaborar el capítulo 1, nuestras lecturas sobre la representación del *otro* en los textos de ficción en general y en el cine en particular, y nuestra articulación, a modo de ejemplo, de sendas historias de la representación de *otros* muy próximos geográficamente a España –los marroquíes y los franceses–, nos han ayudado a apreciar los modos, a veces sutiles y a veces muy directos, en que los discursos de la cultura utilizan al *otro* para construir la propia identidad, y esto ha enriquecido el análisis de nuestro corpus. Por otro lado, en esta reconstrucción hemos hallado la explicación del modo en que estos dos colectivos son representados en el cine español de 1929 a 1960.

En el capítulo 2, nos hemos aproximado a la representación del multilingüismo y la interlengua en textos no cinematográficos de la tradición occidental, desde la Edad Media hasta la actualidad. Hemos podido constatar que las diversas estrategias de representación son prácticamente iguales a las del cine occidental más clásico y que algunas de las formas de representación lingüística que encontramos en el cine español tienen una larga tradición textual, como ocurre con la mezcla del español y el italiano para representar a los personajes italianos y con la utilización de lenguas inventadas. Sumergirnos en la bibliografía sobre las jergas teatrales del Siglo de Oro nos abrió los ojos al descubrirnos las similitudes entre la interlengua hablada por determinados colectivos retratados en este teatro y muchos de los personajes de nuestro corpus. Gracias a los trabajos de John M. Lipski encontramos que la conexión entre ambos es el habla de monstruos (*monster talk*), la recreación estereotipada que los nativos se hacen de la forma en que hablan los no nativos, recreación con características propias en cada lengua que es transversal a los productos culturales, especialmente los de la cultura popular, y que puede tener una base histórica real. Por otra parte, los trabajos sobre el multilingüismo en el teatro español desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, y en especial la investigación de Elvezio Canonica sobre el poliglotismo en el teatro de Lope de Vega, nos concienciaron de la necesidad de prestar atención a los procedimientos para lograr la comprensión interna y externa y a los efectos que se buscan con la incomprensión



interna y externa, que tuvimos en cuenta en nuestro acercamiento al cine multilingüe occidental en el capítulo 4 y al heterolingüismo en el cine español (1929-1960) en el capítulo 7.

La parte II es un marco histórico y teórico pero también es en gran parte fruto de nuestra investigación. Dado que nuestro corpus de películas del cine español está anclado entre los comienzos del cine sonoro y el desarrollo pleno del cine clásico sonoro, y dado que el cine nació con una vocación universal, nos parecía conveniente ubicarlo en un contexto más amplio que nos permitiera observar influencias, analogías y características propias. Por otro lado, ante la escasez de estudios sobre las relaciones entre lengua y cine y sobre los usos lingüísticos dentro del cine, nos pareció necesario abordar las primeras en un momento crucial en el desarrollo del cine, el paso del mudo al sonoro (capítulo 3) y parte de los segundos (en concreto, los usos del multilingüismo y la representación de la interlengua) en el cine en general, antes de centrarnos en nuestro corpus.

En el capítulo 3, pues, nos situamos precisamente en el momento en que la lengua oral hizo su irrupción en el cine y en los años en que convivieron las películas mudas y los primeros *filmes* sonoros. La apasionante historia de las lenguas en el cine de finales de los años 20 y de los años 30 nos muestra momentos en que en las pantallas de las salas españolas se estaban proyectando simultáneamente películas mudas, películas en otros idiomas con subtítulos, películas en otros idiomas sin subtítulos, versiones en español de películas de otras nacionalidades hechas por actores españoles o por actores hispanohablantes de otras nacionalidades o por actores extranjeros –y a veces con mezcla de todos ellos en la misma película– y películas sonoras en español. Aunque este momento hubiera sido ideal para adoptar un enfoque naturalista del uso de las lenguas en el cine, las pugnas por la hegemonía industrial y cultural desataron verdaderas “guerras de lenguas y acentos” que dejan al descubierto no solamente intereses económicos sino una concepción –y, consecuentemente, una manipulación– nacionalista de las lenguas que impidió la existencia de un verdadero cine multilingüe; al mismo tiempo, los testimonios –en su mayoría periodísticos, pero también de lingüistas como Tomás Navarro Tomás– de las diatribas a que dio lugar esta guerra de lenguas nos orientan sobre las ideologías

lingüísticas imperantes, tanto sobre la noción de la lengua estándar (con su “pronunciación castellana correcta”) como sobre cuál es el modelo de lengua que debe usarse en el cine.

Los capítulos 4 y 5 de esta parte II se dedican, respectivamente, al multilingüismo y a la interlengua en el cine occidental. En lo respectivo al multilingüismo en el cine, si bien existen algunos estudios sobre cines y épocas determinados –de los cuales, los más inspiradores para nosotros han sido los de Lukas Bleichenbacher sobre el multilingüismo en el cine estadounidense–, no hay ningún trabajo de conjunto sobre el devenir de estos usos lingüísticos. Así pues, cuando en el capítulo 4 hemos descrito su evolución en la historia del cine occidental, nos hemos basado en informaciones puntuales halladas en trabajos sobre otros temas pero también en una investigación personal, que, aunque no es tan exhaustiva como la de nuestro corpus, nos llevó a ver y analizar personalmente la mayoría de las películas que nombramos. Así conocimos de primera mano las primeras películas multilingües alemanas, estadounidenses, francesas, italianas, etc., lo que nos ha permitido establecer diferencias y paralelismos con el cine español de la misma época, mucho menos desarrollado industrialmente. Este análisis nos permite afirmar, por una parte, que el cine sonoro español más temprano muestra el mismo interés por la variedad lingüística que asoma en las primeras producciones del resto del cine occidental, y por otra, que en esta época en España no existió un intento de verdadero cine políglota, experimental y transeuropeo, como sí se dio en otros países europeos. La búsqueda de un cine de esencia nacional parece, además, no haber favorecido la existencia de tramas con demasiados personajes extranjeros<sup>654</sup> en estos años 30. En este capítulo, además, para obtener una visión general del desarrollo y la profundidad del multilingüismo en el cine, indagamos en la base de datos cinematográfica *IMDb*; estos datos muestran la ascensión casi constante de la variedad de lenguas en el cine mundial a lo largo de los siglos XX y XXI y el aumento del número de lenguas utilizadas en cada película. Este mismo hecho se constata en

---

<sup>654</sup> Esta afirmación ha de matizarse con las reservas expresadas en el capítulo 6 respecto a la posibilidad de que no hayamos podido o sabido encontrar obras que podrían haber formado parte de este estudio.

el cine español del periodo analizado, con un claro aumento del multilingüismo en los años 50.

El capítulo 5 aborda los usos de la interlengua en el cine occidental en general, con dos subtemas asociados a ella: las reacciones de los personajes nativos y la visión que ofrece el cine del aprendizaje y la adquisición de la L2. En este caso, no ha sido posible trazar una breve historia sobre el fenómeno en el cine occidental, dada la carencia de estudios previos<sup>655</sup>. Partiendo de algunas observaciones de Lukas Bleichenbacher y Rosina Lippi-Green, entre otros, analizamos lo que parecen tendencias y describimos fenómenos relacionados con el uso de la interlengua en el cine desde su nacimiento hasta el cine actual, pero dando ejemplos, sobre todo, de cine español.

Estos capítulos 4 y 5 nos sirven no solamente para contextualizar histórica y cinematográficamente el cine español que después estudiamos, sino para introducir una serie de parámetros y taxonomías que posteriormente utilizamos también en el capítulo 7 para analizar nuestro objeto de estudio: las diversas estrategias de representación, los grados y formas en que se introduce el multilingüismo o las diferentes funciones del cambio de código, así como las estrategias y formas en que se representa la interlengua.

Los dos capítulos de la parte III conforman nuestro estudio del cine español (1929-1960). Tras una introducción en la que exponemos una serie de condicionamientos que influyeron en la selección y orientación de temas y personajes –tales como la censura y la situación geopolítica de España–, en el capítulo 6 exponemos la forma en que elaboramos nuestro corpus, las fuentes que utilizamos para ello y los criterios de selección que nos guiaron. Aunque se trata de un capítulo muy breve, no por ello deja de ser indicativo de las dificultades materiales y de documentación con las que se enfrentan los que investigan sobre la historia de nuestro cine.

---

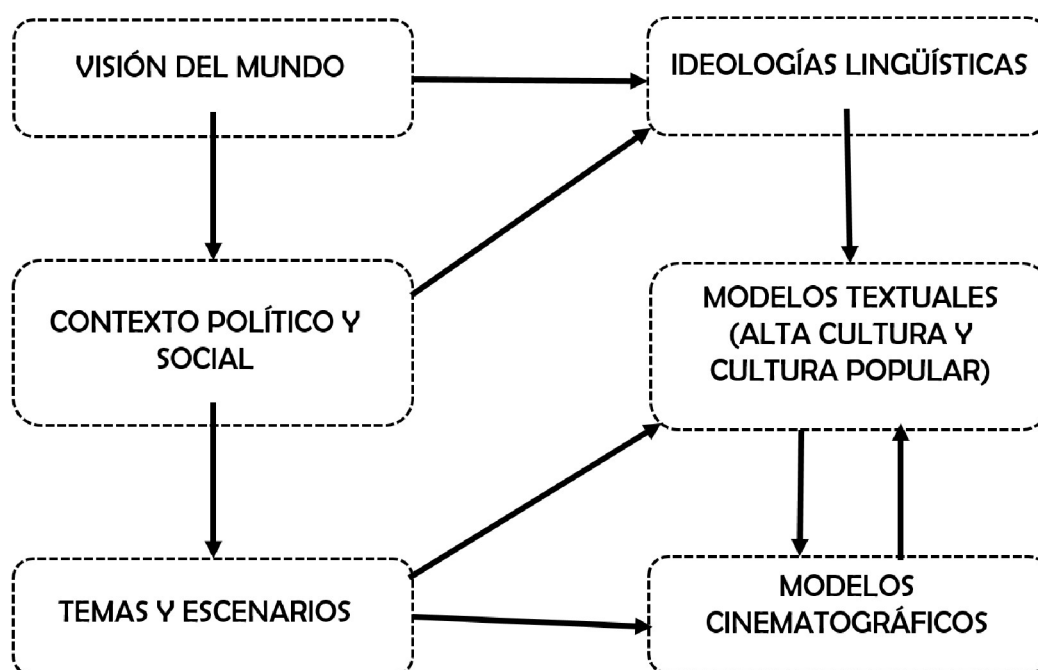
<sup>655</sup> Asimismo, nuestro conocimiento de diferentes idiomas no es lo suficientemente elevado como para detectar muchos rasgos de la interlengua.

En el capítulo 7 hacemos un análisis previo de las características genéricas y temáticas dominantes en las películas seleccionadas, para pasar al análisis de los personajes: por un lado de su perfil sociológico (a partir de los rasgos que normalmente se incluyen en los estudios sociolingüísticos) y por otro de su perfil cinematográfico, para finalmente relacionar los datos estadísticamente más significativos y determinar qué tipos de personajes son los más prototípicos del corpus, pues se repiten en distintas películas con rasgos muy similares. Pasamos después a los temas centrales de nuestra investigación, el heterolingüismo y la interlengua en el cine de esta época, tras el análisis de los cuales llegamos a la conclusión de que, si bien podemos percibir ciertas tendencias genéricas y temáticas que se relacionan con ellos, la clave de la utilización o no de estos usos lingüísticos está más relacionada con la caracterización de los personajes que con el género o el tema de la película.

Realmente, cada una de las 170 películas de nuestro corpus conforma un universo propio: en el proceso de su elaboración converge una miríada de factores y una serie de tomas de decisiones, por parte de una multiplicidad de participantes, que convierten cada producto en único. La elección de la manera en que los personajes hablan es solamente uno de los muchos elementos que forman parte de ese microcosmos. Por todo ello, este complejo universo es difícilmente reducible a gráficos y taxonomías.

No obstante, hemos podido identificar muchos de los factores relevantes a la hora de representar las lenguas extranjeras y la interlengua –y por supuesto, a sus hablantes– en la obra cinematográfica. El siguiente gráfico muestra los más amplios o generales, y las influencias que unos ejercen sobre otros.

***Factores generales relevantes para la representación de las lenguas extranjeras y la interlengua en las obras cinematográficas***



***Gráfico 46: Factores generales relevantes para la representación de las lenguas extranjeras y la interlengua en las obras cinematográficas.***

Usaremos un ejemplo tratado a lo largo de este trabajo para ilustrar la ligazón entre los diversos factores enunciados arriba: los usos lingüísticos que se atribuyen a los personajes guineanos en el cine colonial español. El contexto nacionalista y expansionista dentro del cual surge el cine creó una determinada visión del mundo: la superioridad y el progreso del mundo desarrollado frente al atraso económico y moral del mundo colonizado legitimó la imposición no solamente política y económica, sino lingüística, cultural y religiosa. La lengua colonial impuesta tiene valor por sí misma, es el reflejo y el fruto de una cultura civilizadora y, para el colonizado, una necesidad y, a veces, una obligación hablarla. Por eso, casi todos los personajes guineanos de nuestro corpus la hablan, a diferencia de lo que ocurre con los personajes de otras naciones. Si una nación es superior, su lengua también es superior, puesto que es la expresión de su espíritu.

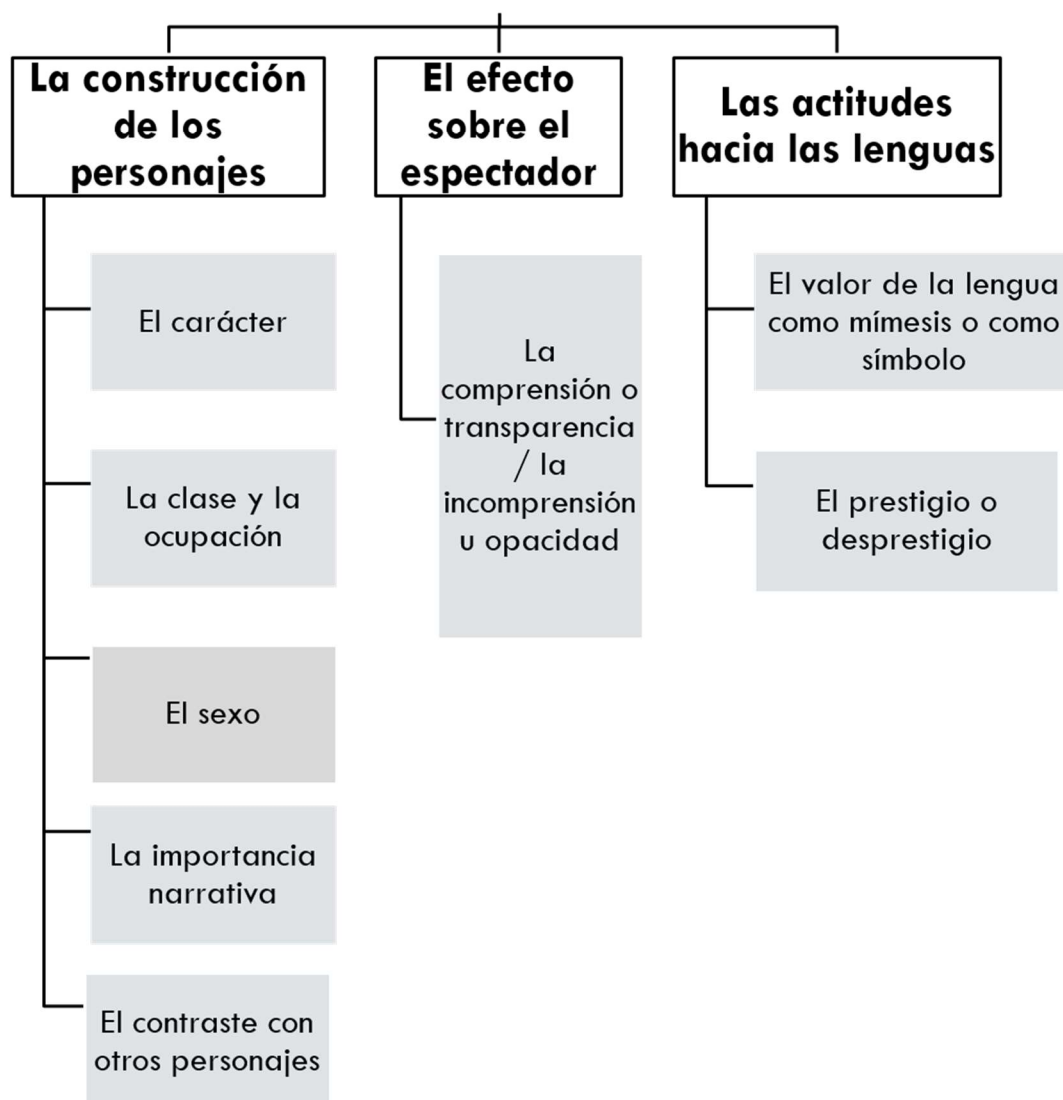
Guinea fue siempre una gran desconocida para el pueblo español; nunca ocupó gran espacio en el imaginario colectivo ni en las artes (Elena 2010: 161-164) y, sin embargo, o precisamente por eso, algunos decidieron narrar la labor colonizadora de España en el país o ubicar allí escenas de sus narrativas de ficción, siguiendo el ejemplo de otras naciones imperialistas, que utilizaron desde muy pronto el cine tanto para amplificar su estatus colonial como para usarlo como medio de colonización cultural (como es el caso de Francia). Así pues, los cineastas que decidieron emprender esta tarea carecían de modelos nacionales inmediatos. Sin embargo, existía un modelo más antiguo, el de los esclavos negros y sus descendientes, retratados en el teatro y la lírica del Renacimiento y el Siglo de Oro (§ 2.2.3). Además, durante las primeras décadas del siglo XX, tuvo mucho éxito una moda importada, la de los espectáculos de variedades exóticos en los que actuaban artistas de raza negra (o que simulaban serlo). Ambas visiones – el esclavo, el inferior y el ser exótico y bello– se entrelazan en la configuración del *otro* tropical o “tropicalización del *otro* racial” (como denomina Alás-Brun 2006 a esta visión orientalista, que incluye no solamente a los negros subsaharianos, sino a las personas de raza negra en general, independientemente de su origen) que llega hasta nuestros días. Por último, en los años 40, que es cuando se rodaron las primeras películas de ficción en Guinea, existían ya los modelos del cine clásico de Hollywood, con su característica falta de respeto –lingüística y no lingüística– hacia el *otro* (§ 1, Introducción).

En el cine colonial, lógicamente, predomina la visión del guineano como ser inferior al que es necesario instruir y evangelizar. Esta visión tiene su reflejo en la caracterización lingüística del guineano: es el único colectivo nacional de nuestro corpus cuyos miembros siempre están caracterizados lingüísticamente y cuya interlengua está casi siempre presente (§ 7.5.1), marcando el contraste con los colonizadores, españoles o de otra nacionalidad (§ 7.5.5). A diferencia de los personajes de otros países, en los que hay siempre personajes que hablan español nativo y otros que no, ningún personaje guineano habla español nativo (a excepción de Bella, la protagonista de raza blanca de *Bella, la salvaje*, § 7.4.1): uno habla solamente su L1 y los demás hablan solamente español o español y su L1, pero no

español nativo. Saben hablar español, sí, pero no como otros personajes de otras nacionalidades. El español de estos personajes puede entenderse como una continuación del habla de negros (§ 2.2.3) evolucionada, con influencia de otros personajes negros del teatro popular y el cine internacional (§ 7.4.2).

Además de los factores de carácter más global del esquema anterior, hemos podido identificar otra serie de factores más concretos, sociolingüísticos y cinematográficos, que influyen en las representaciones lingüísticas de los personajes, determinando la mayor o menor probabilidad de que sean caracterizados o no lingüísticamente y, también, por qué medio:

## **Otros factores relevantes que determinan la ausencia o presencia de las lenguas extranjeras y la interlengua**



*Gráfico 47: Otros factores relevantes que determinan la ausencia o presencia de las lenguas extranjeras y la interlengua en el cine español (1929-1960).*

De todos los rasgos de los personajes que hemos analizado en nuestro trabajo, cuatro se perfilan como los más relacionados con la caracterización lingüística (§ 7.5.1 y 7.5.2): el carácter (si el personaje es cómico, hay el doble de posibilidades de que use su interlengua y su L1 que si es un personaje positivo), la clase y la ocupación (si el personaje es un miembro de las clases gobernantes o más influyentes, es muchísimo más probable que use en todas las situaciones un español



nativo que si trabaja en el servicio doméstico o en el mundo del espectáculo), el sexo (los personajes femeninos, cómicos o no cómicos, utilizan más su L1 y la interlengua en español) y la importancia narrativa (si es protagonista, su nivel de español generalmente será más alto; si es menor, hay muchas más probabilidades de que utilice su L1). Además, observando los usos lingüísticos que resultan más incoherentes desde un punto de vista sociolingüístico, hemos podido constatar que en muchas ocasiones prima el contraste entre personajes sobre la verosimilitud lingüística, de manera que personajes de perfil similar en la misma situación hablan con estilos muy diferentes, precisamente para establecer entre ellos un contraste que permita distinguirlos a lo largo de la narración o crear un contrapunto cómico (§ 7.5.5).

Entre los factores que son intrínsecos a la obra cinematográfica, por encima de géneros, actores, temas y estéticas, la búsqueda de la comprensión (o de la incomprensión) por parte del espectador es esencial. Ello explica el uso abundante de las alternancias intraoracionales o de tipo etiqueta (y en menor medida interoracionales) que permiten recrear una conversación en otra lengua cuando en realidad solamente oímos algunas palabras en otra lengua (§ 7.3.2) o el uso de las inserciones léxicas para representar la interlengua, a veces sin ningún otro rasgo característico de la interlengua (§ 7.3.3), pero explica, sobre todo, el tipo de inserciones que encontramos, una selección léxica pensada sobre todo para garantizar esa comprensión externa. Sin embargo, hemos detectado también que en este cine español con frecuencia se usa la LE, en interacciones completas o alternancias interoracionales, y sin apoyo de subtítulos, minusvalorando el mensaje transmitido por el *otro*, restándole toda importancia y, en definitiva, haciendo al personaje extranjero portador de mensajes banales y prescindibles (§ 7.3.4). Por último, también encontramos que en bastantes escenas de estas películas se busca precisamente resaltar la opacidad de la otra lengua con el fin de lograr un determinado efecto dramático (§ 7.3.5), que puede ser, por ejemplo, hacernos sentir identificados con el miedo del personaje. Como dice Marta Hillers en su diario *Una mujer en Berlín* (1945), entender la lengua de otra persona puede cambiar nuestra visión de ella:

A veces reflexiono sobre si es una suerte o una desgracia para mí saber algo de ruso. (...) Los otros, los que no entienden una palabra de su idioma, lo tienen en cambio más fácil. Siempre tendrán a estos hombres por extraños, pueden poner mucha tierra de por medio y convencerse a sí mismos de que éstos no son personas sino salvajes, animales. Pero yo no puedo. Sé que son personas como nosotros.

En la última columna del esquema anterior recogemos los factores primordiales que tienen relación con las actitudes hacia las lenguas que predominaban en la época. En lo relativo a la utilización de las lenguas extranjeras, es importante tener en cuenta que en general en el cine occidental el uso de las lenguas es poco mimético (§ 4.1.3), lo que es un indicio de que la verosimilitud sociolingüística en este punto concreto no era una preocupación estética ni ética, como nos muestra igualmente la mayor parte de la literatura de la misma época (§ 2.1.2). Ello, probablemente, nos indica que el bilingüismo o el multilingüismo, al menos el individual, eran menos valorados que en la actualidad (§ 4.4). Hemos de añadir a esto la política lingüística del régimen franquista, especialmente férrea en la inmediata posguerra con respecto a las lenguas extranjeras (§ 7.3.2). Todo lo dicho hace comprensible que, sobre todo en los años 40, cuando se usan las lenguas extranjeras en el cine se haga más con un carácter simbólico que mimético. Pero a veces se va más allá, manifestando casi un desprecio por las otras lenguas:

LOLA.- ¡Ay, don Juan, muchas veces pienso que hubiera sido de nosotros sin usted! ¡Josú, me veía aprendiendo la cartilla en francés! Y diga, ¿cree que esa gente hablando como hablan se entenderán entre ellos? (*Lola la Piconera*, 1951).

PASTORA.- ¿Hace usted el favor? ¿Don José Luis Romero?

PORTERA FRANCESA.- La dernière porte, mademoiselle.

PASTORA.- ¿Cómo dice usted?

ESPAÑITA.- Que en esa puerta.

PASTORA.- Ozú, madre mía de mi alma, ¡qué difícil lo hacen todo! (*La patria chica*, 1943).

CAPITÁN PIERRE.- ¿Que hay, petit Jean?

DOLORES.- ¿Y eso en cristiano qué es?

CAPITÁN PIERRE.- En español, Juanito (*Venta de Vargas*, 1958).

Por último, las actitudes hacia la interlengua que hemos observado a lo largo de nuestro trabajo, tanto en el cine como en otro tipo de textos, son claramente negativas (§ 2.2.3, 5.4.2, 7.4.4 y 7.4.5). Se percibe en la omisión del reconocimiento debido a quien se esfuerza en hablar nuestra lengua –no hay ningún halago hacia los hablantes que utilizan una interlengua– pero más aún en las críticas directas. Por ello, probablemente, se convierte en un recurso para denigrar o convertir en cómicos a los personajes, distorsionándola hasta convertirla en un habla de monstruos (§ 7.4.3). El desprestigio de esta *media lengua*, *lengua bastarda* o *lengua mestiza* y su escasa representación realista y positiva deriva de una concepción purista de la lengua y ha tenido y tiene aún un efecto psicológico nefasto en el aprendizaje de idiomas (§ 5.3). Sobre este aprendizaje y sobre la adquisición del idioma por parte de los personajes del cine, hemos podido ver que el cine español de esta época se mueve entre algunos parámetros del cine clásico estadounidense (proporción demasiado elevada de personajes que hablan la L2 perfectamente, pocos protagonistas que hablen una interlengua y una sobrevaloración de la adquisición en contextos naturales, sin aprendizaje formal) y otros propios (fundamentalmente, la representación del proceso de aprendizaje como algo penoso y frustrante) (§ 5.5 y 7.4.4).

Para terminar, queremos resaltar los hallazgos de la investigación sobre el cine español (1929-1960) que a nuestro juicio son más interesantes:

- La mayor parte del cine español de esta época no sigue patrones sociolingüísticos sino cinematográficos. En este punto se aprecia una diferencia entre el cine anterior y el posterior al franquismo, pues hallamos un grado mayor de verosimilitud sociolingüística en los aspectos estudiados en el periodo anterior a 1939<sup>656</sup>.

---

<sup>656</sup> Recordemos, no obstante, que el número de obras de este periodo analizadas es mucho menor, por las razones explicadas en el capítulo 6.

- Los patrones cinematográficos que el cine español sigue más de cerca provienen, lógicamente, del cine clásico estadounidense. Encontramos muchos puntos en común, como la escasa utilización de los subtítulos, el mismo tipo semántico o funcional de inserciones léxicas, la simulación de los acentos extranjeros por parte de actores nacionales, la utilización del habla de monstruos para determinados personajes, etc. La diferencia más importante con el cine estadounidense es un uso menor de la utilización de la alternancia de código como estrategia de evocación de la lengua extranjera, una práctica un tanto artificiosa muy habitual en el cine estadounidense. En el cine español se opta más por la evocación mediante el acento y por la presencia.
  
- En el cine español de esta época, las lenguas extranjeras suelen ser un complemento y no una parte fundamental de la película. No suelen ser elementos diegéticos y podrían muy bien desaparecer la mayor parte de las veces sin que ello afectara a la trama. Sirven, pues, para crear ambientes, efectos dramáticos y para caracterizar a los personajes. Ello queda patente en muchas ocasiones cuando la LE no se subtitula (especialmente si se trata de alternancias de código interoracionales), reduciéndola a ruido; esta casi ausencia de subtitulado podría derivar asimismo de dos factores: la mala prensa de los *títulos sobrepuestos* en la caótica –lingüísticamente hablando– etapa del paso del mudo al sonoro y el triunfo absoluto del doblaje en España.
  
- Podemos hablar de la existencia en esta época de un cine multilingüe, en el que aparecen más lenguas y en más películas de lo que esperábamos, sobre todo en los años 50, pero no de un cine políglota, tal como lo hemos definido en este trabajo (§ 4.1.3).
  
- Por otra parte, dentro del cine potencialmente heterolingüe de la época, los géneros histórico, biográfico y anticomunista –precisamente los que representan la ideología oficial del régimen franquista de manera más

ostensible– son los que menor uso hacen de la variación lingüística, tanto en el uso de lenguas extranjeras como en la aparición de la interlengua.

- Son interesantes los datos sobre personajes y efectos cómicos relacionados con las lenguas extranjeras y la interlengua. Las comedias no son el género mayoritario en nuestro corpus y solamente un 10 % de nuestros personajes pueden considerarse cómicos; sin embargo, estos personajes cómicos usan sus L1 y la interlengua el doble de veces que los personajes que no lo son. En otras palabras, aunque la incorporación de personajes extranjeros en el cine español no tiene como finalidad, la mayoría de las veces, mostrarlos como sujetos cómicos, las marcas lingüísticas sí se usan para la construcción del personaje cómico. Entre estos personajes cómicos, si distinguimos según las lenguas maternas, son los hablantes de inglés los más numerosos; muchos de ellos son caracterizados mediante una interlengua estereotipada (el habla de monstruos). En cuanto a las lenguas extranjeras, su uso no es cómico *per se*; lo que produce el efecto cómico son, fundamentalmente, las alternancias de código intraoracionales y la mezcla de lenguas.
- En la comunicación entre nativos y no nativos predomina también la modulación estereotipada del español por parte del nativo o “habla para monstruos” frente al xenolecto.
- A diferencia del cine estadounidense, la utilización de la L1 o los rasgos de la interlengua no caracterizan casi siempre a los personajes negativos, que los usan menos que los personajes neutros y muy poco por encima de los positivos. Así, por ejemplo, la típica imagen del delincuente extranjero con un fuerte acento que estamos acostumbrados a ver en el cine estadounidense apenas se refleja en el cine español de esta época; solo un 15 % de los personajes de este grupo –que son 40– usa su idioma, y solamente el 27 % usa la interlengua, por debajo de otros colectivos presentes en el corpus.

- En general, como ocurre en el estudio de Lukas Bleichenbacher (2008b), los personajes, especialmente los protagonistas, hablan su español L2 con un nivel muy alto, la mayoría como nativos. La representación cinematográfica, pues, oculta la realidad de que la mayoría de los hablantes de español L2 no llega a un nivel tan alto de competencia.
- Por último, los datos directos e indirectos que nos hablan sobre el aprendizaje y la adquisición de lenguas nos muestran un cine muy alejado de la realidad en este aspecto, pero que no parece diferir demasiado ni de otras cinematografías ni del cine español posterior.

Concluimos afirmando que nuestro trabajo probablemente abre más puertas de las que cierra y genera más preguntas de las que responde. Sin embargo, creemos que tiene el valor de haber roturado un campo en el que otros podrán cultivar. Para facilitar futuras investigaciones sobre este tema o estudios parciales de alguno de los aspectos tratados, hemos incluido, además del clásico anexo con los datos de las películas, otros dos: uno en el que se indican los países en los que se ambientan las películas, con el número de personajes extranjeros y su país de origen, y otro en el que se pueden encontrar los idiomas hablados y escritos que encontramos en cada película.

# **PARTE V:**

# **ANEXOS**





## ANEXO I

### Relación cronológica de las películas del corpus, con indicación de las lenguas extranjeras que se usan en ellas<sup>657</sup>

AÑO	TÍTULO	IDIOMA(S) HABLADO(S)	IDIOMA(S) SOLAMENTE ESCRITO(S)
1929	<i>El misterio de la Puerta del Sol</i>	inglés	
1934	<i>Crisis mundial</i> <sup>658</sup>	italiano	
1934	<i>Abajo los hombres</i>	francés	
1936	<i>Carne de fieras</i>	francés	
1936	<i>El bailarín y el trabajador</i>	inglés	
1939	<i>La canción de Aixa</i>	árabe	
1939	<i>Los cuatro Robinsones</i>	¿falso chino? <sup>659</sup> , inglés	chino
1939	<i>Sierra de Teruel</i>	alemán	
1940	<i>Martingala</i>	inglés	
1940	<i>Muñequita</i>	0	
1941	<i>¡A mí no me mire usted!</i>	0	inglés
1941	<i>¡Harka!</i>	árabe	
1941	<i>Primer amor</i>	alemán, italiano	
1941	<i>Tierra y cielo</i>	0	francés
1941	<i>Torbellino</i>	0	
1941	<i>Una conquista difícil</i>	francés	
1942	<i>¡A mí la Legión!</i>	0	
1942	<i>Boda en el infierno</i>	0	alemán, francés, inglés, ruso
1942	<i>Huella de luz</i>	0	

<sup>657</sup> En todas ellas la lengua principal es el español, por lo que excluimos esta lengua del listado. Cuando toda la película se desarrolla en español, en la casilla correspondiente aparece el número 0. En algunos casos nos ha sido imposible identificar con absoluta seguridad las lenguas, dada la antigüedad de la banda sonora y la brevedad de las intervenciones; usando los datos de la película, utilizamos una aproximación geográfica (por ejemplo, “lengua del norte de África”) o una identificación hipotética entre signos de interrogación.

<sup>658</sup> De esta película solamente hemos podido ver un fragmento de unos 15 minutos conservado en la Filmoteca Nacional, por lo que los datos pueden estar incompletos.

<sup>659</sup> Esta lengua no ha podido ser identificada por nuestros informantes, procedentes de distintas regiones de China. No se trata de mandarín, pero no podemos descartar que se trate de alguna lengua china. Sin embargo, la situación –en la que un español, diplomático, sirve de intérprete con los marinos chinos– exigiría el uso del mandarín.

AÑO	TÍTULO	IDIOMA(S) HABLADO(S)	IDIOMA(S) SOLAMENTE ESCRITO(S)
1942	<i>Legión de héroes</i>	Lengua del norte de África	
1942	<i>Schottis</i>	inglés	
1942	<i>Un marido a precio fijo</i>	0	
1943	<i>Boda accidentada</i>	francés, inglés	
1943	<i>Cristina Guzmán</i>	francés, inglés	
1943	<i>El abanderado</i>	francés	
1943	<i>Ídolos</i>	francés, italiano	
1943	<i>La chica del gato</i>	alemán <sup>660</sup>	
1943	<i>La patria chica</i>	francés	
1943	<i>Mi fantástica esposa</i>	italiano, portugués	francés, inglés
1943	<i>Mi vida en tus manos</i>	0	
1943	<i>Misterio en la marisma</i>	0	
1943	<i>Noche fantástica</i>	francés	
1943	<i>Rosas de otoño</i>	francés	
1943	<i>Una chica de opereta</i>	francés	húngaro, inglés
1944	<i>Ángela es así</i>	francés	
1944	<i>El camino de Babel</i>	0	
1944	<i>El fantasma y doña Juanita</i>	francés, italiano	
1944	<i>El rey de las finanzas</i>	italiano	
1944	<i>Eugenia de Montijo</i>	0	
1944	<i>Hombres sin honor</i>	0	
1944	<i>Lola Montes</i> <sup>661</sup>	inglés	alemán, francés, italiano
1944	<i>Mi enemigo y yo</i>	francés	alemán, italiano
1944	<i>Noche decisiva</i>	francés, lengua de la India	
1944	<i>Tarjeta de visita</i>	francés	
1944	<i>Turbante blanco</i>	0	
1945	<i>Domingo de Carnaval</i>	0	
1945	<i>La vida en un hilo</i>	0	
1945	<i>Leyenda de feria</i>	0	
1945	<i>Los últimos de Filipinas</i>	inglés, tagalo	
1945	<i>Se le fue el novio</i>	árabe, falso ruso	
1946	<i>Audiencia pública</i>	0	francés
1946	<i>El crimen de la calle Bordadores</i>	0	
1946	<i>El misterioso viajero del Clipper</i>	0	

<sup>660</sup> A pesar de que los personajes son suecos (§ Parte III, Introducción).

<sup>661</sup> La banda sonora de la copia que se conserva en la Filmoteca Española está muy deteriorada, por lo que los datos referentes a esta película pueden estar incompletos.

AÑO	TÍTULO	IDIOMA(S) HABLADO(S)	IDIOMA(S) SOLAMENTE ESCRITO(S)
1946	<i>Misión blanca</i>	lengua africana	
1947	<i>Angustia</i>	0	
1947	<i>Cuatro mujeres</i>	lengua africana	
1947	<i>Dos cuentos para dos</i>	francés	
1947	<i>El emigrado</i>	portugués	
1947	<i>El verdugo</i>	francés	
1947	<i>Embrujo</i>	0	
1947	<i>La Lola se va a los puertos</i>	francés	
1947	<i>La nao capitana</i>	0	
1947	<i>La princesa de los Ursinos</i>	francés	
1947	<i>La sirena negra</i>	inglés	
1947	<i>Las inquietudes de Shanti Andía</i>	inglés	
1947	<i>Oro y marfil</i>	0	
1947	<i>Serenata española</i>	0	
1948	<i>Doce horas de vida</i>	¿árabe?	
1948	<i>El capitán de Loyola</i>	francés	
1948	<i>El marqués de Salamanca</i>	francés, inglés, húngaro	
1948	<i>El tambor del Bruch</i>	francés	
1948	<i>La calle sin sol</i>	francés	
1948	<i>La fiesta sigue</i>	francés, inglés	
1948	<i>Sin uniforme</i>	alemán, árabe <sup>662</sup>	francés, portugués
1949	<i>¡Aquellas palabras...!</i>	inglés, japonés	
1949	<i>El santuario no se rinde</i>	francés	
1949	<i>El sótano</i>	0	inglés
1949	<i>La mies es mucha</i>	oriya	
1949	<i>Neutralidad</i>	alemán, francés, inglés, italiano	
1949	<i>Pacto de silencio</i>	alemán, francés, inglés	
1950	<i>A dos grados del Ecuador</i>	lengua africana	
1950	<i>Agustina de Aragón</i>	francés	
1950	<i>Balarrasa</i>	0	
1950	<i>Brigada criminal</i>	0	
1950	<i>Correo del Rey</i>	inglés	
1950	<i>La noche del sábado</i>	italiano	
1950	<i>Pequeñeces</i>	francés	
1950	<i>Sangre en Castilla</i>	francés	
1950	<i>Truhanes de honor</i>	0	francés, inglés
1950	<i>Yo no soy la Mata-Hari</i>	francés, polaco	

<sup>662</sup> No tenemos la certeza de que se trate de árabe auténtico. Puesto que solamente hemos podido ver esta película en la Filmoteca Española, no hemos tenido la oportunidad de contrastar esta impresión con ningún informante.

AÑO	TÍTULO	IDIOMA(S) HABLADO(S)	IDIOMA(S) SOLAMENTE ESCRITO(S)
1951	<i>La corona negra</i>	árabe <sup>663</sup>	
1951	<i>La Señora de Fátima</i>	0	portugués
1951	<i>La trinca del aire</i>	francés	
1951	<i>Lola la Piconera</i>	0	
1951	<i>Luna de sangre</i>	francés	
1952	<i>De Madrid al cielo</i>	0	
1952	<i>Doña Francisquita</i>	italiano	
1952	<i>¡Hombre acosado!</i>	italiano	
1952	<i>Sor Intrépida</i>	hindi o urdu	
1953	<i>Bella, la salvaje</i>	falsa lengua africana <sup>664</sup> , francés, lengua africana	
1953	<i>El duende de Jerez</i>	0	
1953	<i>Fantasía española</i>	francés, italiano	
1953	<i>Hay un camino a la derecha</i>	italiano	
1953	<i>La alegre caravana</i>	0	
1953	<i>Vuelo 971</i>	inglés, portugués	
1954	<i>Alta costura</i>	francés, inglés, italiano	
1954	<i>El fugitivo de Amberes</i>	francés, inglés	
1954	<i>La danza de los deseos</i>	0	francés
1954	<i>La patrulla</i>	francés, inglés, italiano, ruso	
1954	<i>Los ases buscan la paz</i>	alemán, ruso	húngaro, italiano
1954	<i>Murió hace quince años</i>	ruso	italiano
1954	<i>Relato policíaco</i>	francés, inglés	
1954	<i>Sucedió en Sevilla</i>	inglés	
1954	<i>Zalacaín el aventurero</i>	francés	
1955	<i>¡Aquí hay petróleo!</i>	inglés	
1955	<i>Congreso en Sevilla</i>	alemán, francés, inglés, italiano, portugués, sueco	
1955	<i>Curra Veleta</i>	francés, inglés	
1955	<i>El canto del gallo</i>	húngaro	
1955	<i>El guardián del paraíso</i>	árabe, inglés	
1955	<i>El tren expreso</i>	0	francés
1955	<i>La legión del silencio</i>	0	alemán, checo, francés, húngaro, inglés

<sup>663</sup> Debido a la antigüedad de la cinta y a la breve intervención de la persona que habla en lengua extranjera, tampoco podemos certificar que se trate realmente de lengua árabe. En todo caso, es la lengua que la situación comunicativa requiere.

<sup>664</sup> La protagonista, Bella, una princesa de un pueblo africano, habla al principio de la película una especie de parodia de una lengua africana.

<b>AÑO</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>IDIOMA(S) HABLADO(S)</b>	<b>IDIOMA(S) SOLAMENTE ESCRITO(S)</b>
1955	<i>La otra vida del capitán Contreras</i>	inglés	francés, italiano
1955	<i>Los agentes del quinto grupo</i>	0	
1955	<i>Suspense en comunismo</i>	chino, francés	inglés, italiano
1955	<i>Un caballero andaluz</i>	inglés	
1955	<i>Veraneo en España</i>	francés, inglés	
1956	<i>El fenómeno</i>	0	alemán
1956	<i>El sol sale todos los días</i>	italiano	
1956	<i>Embajadores en el infierno</i>	ruso	
1956	<i>Heredero en apuros</i>	francés	
1956	<i>Tarde de toros</i>	francés	
1957	<i>Cumbres luminosas</i>	inglés	
1957	<i>El hombre que viajaba despacito</i>	inglés	
1957	<i>El último cuplé</i>	francés	inglés
1957	<i>Malagueña</i>	francés, italiano	
1957	<i>Maravilla</i>	inglés	
1957	<i>Rapsodia de sangre</i>	0	húngaro, italiano, ruso
1957	<i>Susana y yo</i>	0	
1958	<i>Bombas para la paz</i>	0	francés
1958	<i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i>	francés	inglés
1958	<i>Gayarre</i>	italiano	
1958	<i>Historias de la feria</i>	francés	
1958	<i>La frontera del miedo</i>	francés, inglés, italiano	
1958	<i>Las chicas de la Cruz Roja</i>	francés	
1958	<i>Las de Caín</i>	francés, italiano	
1958	<i>Muchachas en vacaciones</i>	inglés	
1958	<i>Parque de Madrid</i>	francés	
1958	<i>Secretaria para todo</i>	neerlandés	
1958	<i>Un americano en Toledo</i>	francés, inglés, italiano	
1958	<i>Una muchachita de Valladolid</i>	inglés	
1958	<i>Venta de Vargas</i>	francés	
1958	<i>¡Viva lo imposible!</i>	francés	
1959	<i>Carmen la de Ronda</i>	francés	
1959	<i>De espaldas a la puerta</i>	inglés	
1959	<i>El amor empieza en sábado</i>	francés, inglés	
1959	<i>El hombre de la isla</i>	0	
1959	<i>Escucha mi canción</i>	húngaro, italiano	
1959	<i>Los tramposos</i>	francés, inglés	

<b>AÑO</b>	<b>TÍTULO</b>	<b>IDIOMA(S) HABLADO(S)</b>	<b>IDIOMA(S) SOLAMENTE ESCRITO(S)</b>
1959	<i>Luna de verano</i>	alemán, francés, inglés, italiano	
1959	<i>Molokai, la isla maldita</i>	0	
1959	<i>Un vaso de whisky</i>	francés, inglés	
1959	<i>Una gran señora</i>	alemán, francés, inglés	
1960	<i>Amor bajo cero</i>	francés, inglés, italiano	
1960	<i>¿Dónde vas, triste de ti?</i>	francés	
1960	<i>El Litri y su sombra</i>	0	
1960	<i>Julia y el celacanto</i>	inglés, italiano	
1960	<i>María, matrícula de Bilbao</i>	francés, inglés	
1960	<i>Mi calle</i>	0	
1960	<i>Trío de damas</i>	francés	alemán, italiano
1960	<i>Un rayo de luz</i>	inglés	italiano

## ANEXO II

**Relación alfabética de las películas del corpus, con indicación del lugar donde se ubica la acción, el número de personajes de países no hispanohablantes<sup>665</sup> y su país de origen<sup>666</sup>**

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>A dos grados del Ecuador</i>	1950	Guinea Ecuatorial	9	Francia / Guinea Ecuatorial / Reino Unido
<i>¡A mí la Legión!</i>	1942	Marruecos / país imaginario (Eslonia)	4	Marruecos / Eslonia
<i>¡A mí no me mire usted!</i>	1941	España / USA	9	USA
<i>Abajo los hombres</i>	1934	España / barco	1	Francia
<i>Agustina de Aragón</i>	1950	España	9	Francia
<i>Alta costura</i>	1954	España	6	Italia / USA
<i>Amor bajo cero</i>	1960	España	6	Canadá / Italia / Noruega / Suiza
<i>Ángela es así</i>	1944	Francia / España	3	Francia
<i>Angustia</i>	1947	España	2	Italia / Hungría
<i>¡Aquellas palabras...!</i>	1949	España / Filipinas	23	Filipinas / Japón / USA
<i>¡Aquí hay petróleo!</i>	1955	España	5 (4 + 1c)	USA
<i>Audiencia pública</i>	1946	¿Suiza / Francia / Bélgica?	14	¿Suiza o Bélgica? / Reino Unido

<sup>665</sup> Consideramos los personajes colectivos como un único personaje. Cuando aparecen, desglosamos la cifra indicando el número de estos personajes (por ejemplo, si consignamos 3 personajes y uno es colectivo, a continuación, entre paréntesis indicamos “2+1c”).

<sup>666</sup> No siempre se dice explícitamente en las películas la nacionalidad de los personajes, y es más difícil determinarla cuando esto ocurre y el personaje está en España. De algunos podemos deducirla de forma aproximada por la caracterización, tanto lingüística como extralingüística, y en estos casos optamos por describir su origen como “país anglosajón”, “país norteafricano”, etc. En otros casos, aunque no se explicita la nacionalidad, la representación del personaje está clara por su aspecto, el contenido de lo que dice y su forma de hablar, y hemos consignado directamente el país. Sin embargo, a veces usamos interrogaciones porque la representación plantea más dudas.

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>Balarrasa</i>	1950	Alaska / España	2	País occidental / USA
<i>Bella, la salvaje</i>	1953	Cuba / Guinea Ecuatorial	4	Francia / Guinea Ecuatorial
<i>Boda accidentada</i>	1943	España	3	Francia / país desconocido
<i>Boda en el infierno</i>	1942	España / Francia / Rusia <sup>667</sup>	7	Reino Unido / Rusia
<i>Bombas para la paz</i>	1958	España / Francia	22	Bélgica / Francia / Hungría / India / Liberia / país occidental / Paquistán / Polonia / Reino Unido / Rusia / Turquía / USA
<i>Brigada criminal</i>	1950	España	1	País occidental
<i>Carmen la de Ronda</i>	1959	España	8	Francia
<i>Carne de fieras</i>	1936	España	2	Francia
<i>Congreso en Sevilla</i>	1955	España / Suecia	13	Alemania / Brasil / Francia / Italia / país anglosajón / Suecia / USA
<i>Correo del Rey</i>	1950	Reino Unido (Menorca) <sup>668</sup>	5	Reino Unido
<i>Crisis mundial</i>	1934	España / Suiza	1 <sup>669</sup>	Italia
<i>Cristina Guzmán</i>	1943	España / Francia	16	¿Alemania? / Francia / país occidental / USA
<i>Cuatro mujeres</i>	1947	Argelia / Marruecos	7	Argelia / Francia
<i>Cumbres luminosas</i>	1957	España	5	Francia / USA

<sup>667</sup> Hemos optado por mantener “Rusia” como país en las películas ambientadas en la época soviética, dado que, aunque durante todo el periodo que estudiamos el país fue la URSS, hay películas, como *Primer amor*, cuya trama se desarrolla en épocas anteriores a la URSS. Por otra parte, de no hacerlo así, sería difícil clasificar a algunos personajes, como los nobles rusos exiliados en países europeos.

<sup>668</sup> La historia de la película se desarrolla en el siglo XVIII, durante la dominación británica de la isla, que duró más de 70 años.

<sup>669</sup> Con toda seguridad en esta película hay más personajes extranjeros, pero solamente hemos podido acceder a ver un fragmento de 15 minutos aproximadamente en la Filmoteca Española.



TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>Curra Veleta</i>	1955	España	4	Francia / USA
<i>De espaldas a la puerta</i>	1959	España	2	Francia / USA
<i>De Madrid al cielo</i>	1952	España	2	País occidental
<i>Doce horas de vida</i>	1948	España / Marruecos	4	Marruecos
<i>Domingo de Carnaval</i>	1945	España	1	Francia
<i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i>	1958	España / Francia / Reino Unido	5	Francia / Reino Unido
<i>¿Dónde vas, triste de ti?</i>	1960	España / Francia / Imperio austro-húngaro	6	Francia / Imperio austro-húngaro
<i>Doña Francisquita</i>	1952	España	1	Italia
<i>Dos cuentos para dos</i>	1947	España	2	Francia / USA
<i>El abanderado</i>	1943	España	6 (5+1c)	Francia
<i>El amor empieza en sábado</i>	1959	España	5	Francia / USA
<i>El bailarín y el trabajador</i>	1936	España	2	Italia / país anglosajón
<i>El camino de Babel</i>	1944	España	2	País occidental
<i>El canto del gallo</i>	1955	Hungría	16	Hungría
<i>El capitán de Loyola</i>	1948	España / Italia	2	Francia
<i>El crimen de la calle Bordadores</i>	1946	España	1	Francia
<i>El duende de Jerez</i>	1953	España	1	USA
<i>El emigrado</i>	1947	Brasil / España	6	Brasil / USA
<i>El fantasma y doña Juanita</i>	1944	España	2	Francia / Italia
<i>El fenómeno</i>	1956	Alemania / España	4	Alemania / Rusia
<i>El fugitivo de Amberes</i>	1954	Bélgica / España / Francia	9	Bélgica / país anglosajón / Reino Unido / Suiza

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>El guardián del paraíso</i>	1955	España	3 (2 + 1c)	País árabe / país anglosajón
<i>El hombre de la isla</i>	1959	España	1	Alemania
<i>El hombre que viajaba despacito</i>	1957	España	4	Reino Unido / USA
<i>El Litri y su sombra</i>	1960	España	2	Alemania / Reino Unido
<i>El marqués de Salamanca</i>	1948	España / Francia	8	Brasil / Francia / Hungría <sup>670</sup> / Italia / país occidental / país anglosajón /
<i>El misterio de la Puerta del Sol</i>	1929	España	2	USA
<i>El misterioso viajero del Clipper</i>	1946	España	1	País occidental
<i>El rey de las finanzas</i>	1944	España	2	Italia / USA
<i>El santuario no se rinde</i>	1949	España	1 (c)	Francia
<i>El sol sale todos los días</i>	1956	España	2	¿India? / ¿Italia?
<i>El sótano</i>	1949	¿Reino Unido?	17	Países europeos
<i>El tambor del Bruch</i>	1948	España	6	Francia
<i>El tren expreso</i>	1955	España / Francia	3	Francia
<i>El último cuplé</i>	1957	España / Francia / USA	3	Francia / Rusia
<i>El verdugo</i>	1947	Francia / España	12	Francia / Polonia / USA
<i>Embajadores en el infierno</i>	1956	España / Rusia	12 (11 + 1c)	Alemania / Italia / Rusia
<i>Embrujo</i>	1947	España	1	País anglosajón
<i>Escucha mi canción</i>	1959	España	5	Hungría / Italia
<i>Eugenia de Montijo</i>	1944	España / Francia	10	Francia

<sup>670</sup> Sabemos que el personaje es de Hungría porque su lengua es el húngaro, pero en la película no se dice nada sobre cuál es la lengua que habla ni sobre su origen.

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>Fantasía española</i>	1953	España	4	Alemania / Francia / Italia / Portugal
<i>Gayarre</i>	1958	España / Italia	13	¿Francia? / Italia
<i>¡Harka!</i>	1941	España / Marruecos	3 (2+1c)	Marruecos
<i>Hay un camino a la derecha</i>	1953	España	1	Italia
<i>Herederó en apuros</i>	1956	España / Francia	4	Francia
<i>Historias de la feria</i>	1958	España	4	Francia / país anglosajón / USA
<i>¡Hombre acosado!</i>	1952	España	2	Checoslovaquia / Italia
<i>Hombres sin honor</i>	1944	España	3	Italia
<i>Huella de luz</i>	1942	España	2	República Democrática de Turulandia (país imaginario)
<i>Ídolos</i>	1943	España / Francia	19	Francia / Italia / Hungría
<i>Julia y el celacanto</i>	1960	España	4	Italia / USA
<i>La alegre caravana</i>	1953	España	1	Francia
<i>La calle sin sol</i>	1948	España / Francia	5	Francia
<i>La canción de Aixa</i>	1939	Marruecos	11	Marruecos
<i>La chica del gato</i>	1943	España	2	Suecia
<i>La corona negra</i>	1951	Marruecos	9 (8 + 1c)	Francia / Italia / Marruecos
<i>La danza de los deseos</i>	1954	España / Francia	14	Francia
<i>La fiesta sigue</i>	1948	España / Suiza	8	¿Francia? / Suiza / Reino Unido
<i>La frontera del miedo</i>	1958	España	3	Francia / Grecia / Reino Unido
<i>La legión del silencio</i>	1955	Checoslovaquia	11	Checoslovaquia
<i>La Lola se va a los puertos</i>	1947	España	1	Francia

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>La mies es mucha</i>	1949	India	18	India / Reino Unido
<i>La nao capitana</i>	1947	España / barco	2	País árabe
<i>La noche del sábado</i>	1950	Francia / Italia / Mónaco / país imaginario (Preslavia)	12	Italia / Preslavia / Reino Unido
<i>La otra vida del capitán Contreras</i>	1955	España / USA	9	Alemania / Francia / Reino Unido / USA
<i>La patria chica</i>	1943	España / Francia	4	Francia / Reino Unido
<i>La patrulla</i>	1954	Alemania / España / Francia / Italia / Rusia	10	Francia / Italia / Rusia / USA
<i>La princesa de los Ursinos</i>	1947	España / Francia	9	Francia / Italia
<i>La Señora de Fátima</i>	1951	Portugal	28	Portugal
<i>La sirena negra</i>	1947	España	1	Reino Unido
<i>La trinca del aire</i>	1951	España	2	Francia / Reino Unido
<i>La vida en un hilo</i>	1945	España	1	Francia
<i>Las chicas de la Cruz Roja</i>	1958	España	2	País occidental
<i>Las de Caín</i>	1958	España	1	Italia
<i>Las inquietudes de Shanti Andía</i>	1947	España / Francia / barco	8	Francia / Holanda / Malasia / país africano / Reino Unido
<i>Legión de héroes</i>	1942	España / Marruecos / Sahara	5	Marruecos
<i>Leyenda de feria</i>	1945	España	1	Italia
<i>Lola la Piconera</i>	1951	España	10 (9 + 1c)	Francia

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>Lola Montes</i> <sup>671</sup>	1944	Alemania / España / Francia	17	Alemania / Francia / Irlanda / Reino Unido
<i>Los agentes del quinto grupo</i>	1955	España	1	Francia
<i>Los ases buscan la paz</i>	1954	Austria / España / Hungría / Italia	12	Austria / Eslovaquia / Hungría / Rusia / USA
<i>Los cuatro Robinsones</i>	1939	China / España	2	China / Reino Unido
<i>Los tramposos</i>	1959	España	3	China / Francia / Reino Unido
<i>Los últimos de Filipinas</i>	1945	Filipinas	3 (2+1c)	Filipinas / USA <sup>672</sup>
<i>Luna de sangre</i>	1951	España	1	Francia
<i>Luna de verano</i>	1959	España / Francia	7 (6 + 1c)	China / Francia / país occidental / Rusia / USA
<i>Malagueña</i>	1957	España	4	Francia / Italia / país occidental
<i>Maravilla</i>	1957	España / México	3	Reino Unido
<i>María, matrícula de Bilbao</i>	1960	España / USA	3	USA
<i>Martingala</i>	1940	España	2	USA
<i>Mi calle</i>	1960	España	1	¿Alemania?
<i>Mi enemigo y yo</i>	1944	España / Francia	2	Francia
<i>Mi fantástica esposa</i>	1943	España / Italia / Portugal	7	Italia / Portugal / país imaginario (Furlalia)
<i>Mi vida en tus manos</i>	1943	Francia	10	Francia

<sup>671</sup> La banda sonora de la copia que pudimos ver en la Filmoteca Española está muy deteriorada, por lo que los datos referentes a esta película pueden estar incompletos.

<sup>672</sup> Tala, el principal personaje femenino de la película, habla todo el tiempo español con acento nativo. La consideración de nativo o no nativo plantea dificultades en este tipo de personajes, por eso hemos optado por no incluirla. Sí hemos incluido como personaje colectivo a los filipinos que asedian el fuerte español, que en alguna ocasión usan el tagalo entre sí o cantan en tagalo (aunque la mayoría de las veces se comunican en un español con acento nativo), lo que es una manera cinematográfica de marcar su extranjería.

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>Misión blanca</i>	1946	Guinea Ecuatorial	7	Guinea Ecuatorial
<i>Misterio en la marisma</i>	1943	España	5	Polonia / país europeo
<i>Molokai, la isla maldita</i>	1959	Molokai (Hawai) <sup>673</sup>	21	Bélgica / país occidental / Reino Unido / USA
<i>Muchachas en vacaciones</i>	1958	España	1	USA
<i>Muñequita</i>	1940	España / país imaginario (Randchany)	6	Randchany / Reino Unido
<i>Murió hace quince años</i>	1954	España / Italia / Rusia	3	Polonia / Rusia
<i>Neutralidad</i>	1949	España / USA / barco	15	Alemania / Francia / Italia / USA
<i>Noche decisiva</i>	1944	España / Francia / India	16	Francia / India / Reino Unido
<i>Noche fantástica</i>	1943	España	1	Francia
<i>Oro y marfil</i>	1947	España	1	Francia
<i>Pacto de silencio</i>	1949	Argelia / España / Francia	13	Alemania / Francia / Reino Unido
<i>Parque de Madrid</i>	1958	España	2	Francia
<i>Pequeñeces</i>	1950	España / Francia	5	Francia / Reino Unido
<i>Primer amor</i>	1941	Alemania	13	Alemania / Italia / Rusia
<i>Rapsodia de sangre</i>	1957	Hungría	20	Hungría / Italia / Rusia
<i>Relato policíaco</i>	1954	España / Francia	8	Austria / Francia / USA
<i>Rosas de otoño</i>	1943	España	2	Francia
<i>Sangre en Castilla</i>	1950	España	4	Francia

<sup>673</sup> En la época en la que se desarrolla la trama de la película, mediados del siglo XIX, Hawai no pertenecía aún a Estados Unidos.

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>Schottis</i>	1942	Alemania / Francia / España	7	Alemania / Italia / ¿Hungría? / ¿país africano? / Reino Unido
<i>Se le fue el novio</i>	1945	País imaginario (Cromwalla)	18	País imaginario (Cromwalla) / Rusia
<i>Secretaria para todo</i>	1958	España	1	Holanda
<i>Serenata española</i>	1947	Bélgica / España / USA	3	Bélgica / Hungría / USA
<i>Sierra de Teruel</i>	1939	España	3	Alemania / Francia / país árabe
<i>Sin uniforme</i>	1948	Grecia / Marruecos / Reino Unido	14	Alemania / Grecia / Marruecos / Polonia / Reino Unido
<i>Sor Intrépida</i>	1952	España / India	7	India / país anglosajón
<i>Sucedió en Sevilla</i>	1954	España	1	USA
<i>Susana y yo</i>	1957	España	1	Reino Unido
<i>Suspenso en comunismo</i>	1955	España / Francia	14	China / Francia / país árabe / Rusia
<i>Tarde de toros</i>	1956	España	6	Francia
<i>Tarjeta de visita</i>	1944	España / Marruecos	3	Francia / Marruecos
<i>Tierra y cielo</i>	1941	España / Francia	4	Francia
<i>Torbellino</i>	1941	España	1	Italia
<i>Trío de damas</i>	1960	España	3	China / Francia / Suiza
<i>Truhanes de honor</i>	1950	España / Marruecos / Reino Unido	1	Polonia
<i>Turbante blanco</i>	1944	España	1	Italia
<i>Un americano en Toledo</i>	1958	España	7	Francia / Italia / país anglosajón / USA
<i>Un caballero andaluz</i>	1955	España / Reino Unido	1	Reino Unido

TÍTULO	AÑO	UBICACIÓN DE LA ACCIÓN	PERSO-NAJES	PAÍS DE ORIGEN
<i>Un marido a precio fijo</i>	1942	España / Francia	2	¿Francia? / ¿Alemania?
<i>Un rayo de luz</i>	1960	España / Italia	11	Italia / Reino Unido
<i>Un vaso de whisky</i>	1959	España	5	Francia / Reino Unido
<i>Una chica de opereta</i>	1943	Austria / España / Francia / Hungría / Italia / Reino Unido	3	Francia / Hungría
<i>Una conquista difícil</i>	1941	España	1	Francia
<i>Una gran señora</i>	1959	España / Portugal	10	Alemania / Francia / Reino Unido / Rusia
<i>Una muchachita de Valladolid</i>	1958	España / país hispanoamericano / Reino Unido	2	¿Alemania? / Reino Unido
<i>Venta de Vargas</i>	1958	España	10	Francia
<i>Veraneo en España</i>	1955	España / Reino Unido	4	Brasil / Francia / Reino Unido
<i>¡Viva lo imposible!</i>	1958	España	1	Francia
<i>Vuelo 971</i>	1953	España / Portugal / Reino Unido	4	Portugal / Reino Unido / USA
<i>Yo no soy la Mata-Hari</i>	1950	España / Francia / Polonia	21	Francia / Polonia
<i>Zalacaín el aventurero</i>	1954	España / Francia	1	Francia



### ANEXO III

#### RELACIÓN DE PELÍCULAS ORDENADAS POR EL APELLIDO DEL DIRECTOR, CON INDICACIÓN DE SU FECHA, EMPRESA PRODUCTORA Y GUIONISTA<sup>674</sup>. EN SU CASO, SE INDICA LA OBRA EN LA QUE ESTÁN BASADAS.

- Aguado, Victorio (1959): *El amor empieza en sábado*. Eolo Unión Cinematográfica. Guion: Victorio Aguado y A. Ayet. Basada en la sinopsis argumental *Tres fines de semana* (1957) de María Luz Morales.
- Amadori, Luis César (1958): *¿Dónde vas, Alfonso XII?* Interpeninsular y PECSA Films. Guion: Luis Marquina y Gabriel Peña (pseudónimo de Luis César Amadori). Basada en la obra teatral homónima (1957) de Juan Ignacio Luca de Tena y en el guion *Carita de cielo* de Manuel Tamayo.
- Amadori, Luis César (1958): *Una muchachita de Valladolid*. Día Producciones Cinematográficas. Guion: Luis Marquina y Luis César Amadori. Basada en la obra teatral homónima (1957) de Joaquín Calvo Sotelo.
- Amadori, Luis César (1959): *Una gran señora*. Producciones DIA. Guion: Luis Marquina, Gabriel Peña (pseudónimo de Luis César Amadori) y Víctor Ruiz Iriarte. Basada en la obra teatral homónima (1931) de Enrique Suárez de Deza.
- Amo, Antonio del (1947): *Cuatro mujeres*. Sagitario Films. Guion: Manuel Mur Oti.
- Amo, Antonio del (1956): *El sol sale todos los días*. Argos Producciones Cinematográficas. Guion: Antonio del Amo, Juan Antonio Cabezas, Jaime García-Herranz, Juan Manuel Vega Picó y Antonio Vich.
- Amo, Antonio del (1959): *Escucha mi canción*. Cesáreo González Producciones Cinematográficas y Suevia Films. Guion: Antonio del Amo, Emilio Canda y José Manuel Iglesias.
- Arévalo, Carlos (1941): *¡Harka!* Arévalo Producciones Cinematográficas y CIFESA. Guion: Carlos Arévalo y Luis García Ortega.

---

<sup>674</sup> Se indican también los nombres de los autores del argumento o de la adaptación cinematográfica si son diferentes de los autores del guion cinematográfico.

- Arévalo, Carlos y José Luis Monter (1958): *Un americano en Toledo*. Producciones Cinematográficas Hispamer Films. Guion: Jaime García Herranz.
- Arroyo, Luis (1949): *¡Aquellas palabras!* Galatea Films. Guion: Luis Arroyo y Enrique Llovet.
- Balcázar, Alfonso y Guillermo Cases (1960): *¿Dónde vas, triste de ti?* Balcázar Producciones Cinematográficas. Guion: Miguel Cussó, Juan Ignacio Luca de Tena y Luis Marquina. Basada en la obra teatral homónima (1959) de Juan Ignacio Luca de Tena.
- Blasco, Ricardo (1960): *Amor bajo cero*. As Producción y Sintesis Films. Guion: Pedro Masó y Antonio Vich.
- Cahen Salaberry, Enrique (1957): *Susana y yo*. Producciones Benito Perojo. Guion: Agustín Laguilhoat, Mariano Ozores y Alfonso Paso.
- Cahen Salaberry, Enrique (1958): *Parque de Madrid*. Brío Producciones Cinematográficas y Selecciones Huguet. Guion: Ángel del Castillo, José Gallardo, Luis Lucas y Julio Salvador.
- Cahen Salaberry, Enrique (1958): *Venta de Vargas*. PECSA Films. Guion: Agustín de Foxá, José Gallardo y Luis Lucas.
- Castellví, José María (1935): *Abajo los hombres*. Edici. Guion: Valentín R. González. Basada en la opereta S.O.S. de Pierre Clarel.
- Coll, Julio (1959): *Un vaso de whisky*. Este Films y Productores Exhibidores Films S.A. Guion: Julio Coll y José Germán Huici.
- Delgado, Fernando (1943): *La patria chica*. Marta Film. Guion: Fernando Delgado. Basada en la obra teatral homónima (1907) de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.
- Delgrás, Gonzalo (1942): *Un marido a precio fijo*. CIFESA e Hispania Artis Films. Guion: Gonzalo Delgrás y Margarita Robles. Basada en la novela homónima (1940) de Luisa María Linares.
- Delgrás, Gonzalo (1943): *Cristina Guzmán*. Juca Films. Guion: Margarita Robles. Basada en la novela *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* (1936) de Carmen de Icaza.

- Delgrás, Gonzalo (1946): *El misterioso viajero del Clipper*. Kinefón. Guion: Margarita Robles. Basada en la novela *Napoleón llega en el Clipper* (1945) de Luisa María Linares.
- Delgrás, Gonzalo (1947): *Oro y marfil*. Hidalguía Films. Guion: Gonzalo Delgrás y Antonio Quintero. Basada en la obra teatral homónima (1935) de Antonio Quintero y Pascual Guillén.
- Demichelli, Tulio (1959): *Carmen la de Ronda*. Producciones Benito Perojo. Guion: Jesús María de Arozamena, Tulio Demichelli y Antonio Mas Guindal. Basada en la novela *Carmen* (1845) de Prosper Mérimée, con adaptación de Alfonso Sastre.
- Díaz Morales, José (1948): *El capitán de Loyola*. Producciones Calderón S.A. e Intercontinental Films. Guion: José Díaz Morales. Basada en la obra teatral *El divino impaciente* (1933) de José María Pemán.
- Elías, Francisco (1929): *El misterio de la Puerta del Sol*. Hispano de Forest Fonofilms. Guion: Francisco Elías.
- Elorrieta, José María (1956): *El fenómeno*. Gredos Films. Guion: José Manuel Iglesias y José María Elorrieta.
- Elorrieta, José María (1958): *Muchachas en vacaciones*. Cinematográfica Fénix. Guion: José Manuel Iglesias, José María Elorrieta y José María Sebares.
- Escrivá, Vicente (1959): *El hombre de la isla*. Aspa Producciones Cinematográficas. Guion: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo.
- Fernández Ardavín, Eusebio (1941): *Tierra y cielo*. CEA. Guion: Eusebio Fernández Ardavín. Argumento: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.
- Fernández Ardavín, Eusebio (1943): *El abanderado*. Suevia Films. Guion: Luis Fernández Ardavín.
- Fernández Ardavín, Eusebio (1949): *Neutralidad*. Valencia P. Guion: César y Eugenio Fernández Ardavín.
- Flechner, Julio de (1944): *Noche decisiva*. Talía Films. Guion: Julio de Fleischner. Argumento: José María Linares-Rivas.

- Fogués, José (1957): *Cumbres luminosas*. Vértice Producciones Cinematográficas. Guion: José Fogués y M.G. Terán.
- Forqué, José María y José Antonio Nieves Conde (1955): *La legión del silencio*. Yago Films. Guion: Manuel Tamayo. Argumento: Luis José Comerón, Jorge Illa y José Antonio de la Loma.
- Forqué, José María (1956): *Embajadores en el infierno*. Rodas Producciones Cinematográficas. Guion: Torcuato Luca de Tena. Basada en el reportaje novelesco *Embajador en el infierno* (1955) de Torcuato Luca de Tena y Teodoro Palacios Cueto.
- Forqué, José María (1959): *De espaldas a la puerta*. Chamartín Producciones y Distribuciones y Halcón Producciones Cinematográficas. Guion: Luis de los Arcos, José María Forqué y Alfonso Paso.
- Fortuny, Juan y Armando Seville (1942): *Legión de héroes*. Producciones Zénit. Guion: Mauricio Hernández.
- García Maroto, Eduardo (1939): *Los cuatro Robinsones*. CIFESA. Guion: Eduardo García Maroto. Basada en la obra teatral homónima (1917) de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez.
- García Maroto, Eduardo (1942): *Schottis*. Serafín Ballesteros Llaca. Guion: Carlos Sierra.
- García Maroto, Eduardo (1943): *Mi fantástica esposa*. Consorcio Cinematográfico. Guion: Eduardo García Maroto. Basada en la obra teatral homónima (1943) de Francisco Ramos de Castro.
- García Maroto, Eduardo (1950): *Truhanes de honor*. Cooperativa del Cine. Guion: Jaime García Herranz.
- Gascón, Ricardo (1950): *Correo del rey*. PECSA Films. Guion: Ricardo Gascón. Argumento: Rafael J. Salvia.
- Gascón, Ricardo (1955): *Los agentes del quinto grupo*. IFI Producción S.A. Guion: Ricardo Gascón y José Antonio de la Loma.
- Gil, Rafael (1942): *Huella de luz*. CIFESA. Guion: Rafael Gil. Basada en la novela corta homónima (1927) de Wenceslao Fernández Flórez.

- Gil, Rafael (1944): *El fantasma y doña Juanita*. CIFESA. Guion: Rafael Gil. Basada en la novela *Romance del fantasma y doña Juanita* (1927) de José María Pemán.
- Gil, Rafael (1948): *La calle sin sol*. Suevia Films. Guion: Rafael Gil. Argumento: Miguel Mihura.
- Gil, Rafael (1950): *La noche del sábado*. Suevia Films. Guion: Rafael Gil. Basada en la obra de teatro homónima (1903) de Jacinto Benavente.
- Gil, Rafael (1951): *La señora de Fátima*. Aspa Films. Guion: Vicente Escrivá.
- Gil, Rafael (1952): *De Madrid al cielo*. Aspa Producciones Cinematográficas. Guion: Vicente Escrivá.
- Gil, Rafael (1952): *Sor Intrépida*. Aspa Producciones Cinematográficas. Guion: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Argumento: Vicente Escrivá.
- Gil, Rafael (1954): *Murió hace quince años*. Aspa Producciones Cinematográficas y Cesáreo González Producciones Cinematográficas. Guion: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Basada en la novela homónima (1952) de José Antonio Giménez-Arnau.
- Gil, Rafael (1955): *El canto del gallo*. Aspa Producciones Cinematográficas. Guion: Vicente Escrivá y Ramón D. Faraldo. Basada en la novela homónima (1954) de José Antonio Giménez-Arnau.
- Gil, Rafael (1955): *La otra vida del capitán Contreras*. Saeta Producciones Cinematográficas y Cesáreo González. Guion: Rafael Gil, Ramón D. Faraldo, Vicente Escrivá y Torcuato Luca de Tena. Basada en la novela homónima (1953) de Torcuato Luca de Tena.
- Gil, Rafael (1958): *¡Viva lo imposible!* Coral Producciones Cinematográficas. Guion: Rafael Gil y Miguel Mihura. Basada en la obra teatral *¡Viva lo imposible! o el contable de estrellas* (1939) de Joaquín Calvo Sotelo y Miguel Mihura.
- Gil, Rafael (1960): *El Litri y su sombra*. Coral Producciones Cinematográficas. Guion: Agustín de Foxá y Rafael Gil. Argumento: Agustín de Foxá.

- Gómez, Enrique (1947): *El verdugo*. Olimpia Films. Guion: Enrique Gómez. Basada en la novela homónima (1830) de Honoré de Balzac, en escritos de Marcelino Menéndez Pelayo y de José Gómez de Arteche.
- Gómez, Enrique (1948): *La fiesta sigue*. Sagitario Films. Guion: Enrique Gómez y Juan Martín. Argumento: Juan Martín y Andrés Rodríguez Villa.
- Guerra, Armand (1936): *Carne de fieras*. Arturo Carballo. Guion: Armand Guerra.
- Gutiérrez Maesso, José (1954): *Sucedió en Sevilla*. Altamira Industrias Cinematográficas. Guion: José Gutiérrez Maesso y Manuel Suárez Caso. Basada en la novela *La Virgen del Rocío ya entró en Triana* (1886) de Alejandro Pérez Lugín y José Andrés Vázquez (pseudónimo de Manuel Siurot).
- Iglesias, Miguel (1954): *El fugitivo de Amberes*. PECSA Films. Guion: Juan Bosch, Antonio Guzmán Merino y Miguel Iglesias.
- Iglesias, Miguel (1955): *Veraneo en España*. Exclusivas Arajol. Guion: Juan Bosch, Marta Fábregas, Paco Martínez Soria y Francisco Ramos de Castro. Argumento: Juan Arajol.
- Iglesias, Miguel (1956): *Heredero en apuros*. Arajol Producción. Guion: Juan Bosch y Francisco Ramos de Castro.
- Iquino, Ignacio F. (1942): *Boda accidentada*. Producciones Campa y CIFESA. Guion: Ignacio F. Iquino y Francisco Prada.
- Iquino, Ignacio F. (1944): *Hombres sin honor*. Emisora Films. Guion: Salvador Cerdán e Ignacio F. Iquino.
- Iquino, Ignacio F. (1944): *Turbante blanco*. Emisora Films. Guion: Ignacio F. Iquino. Basada en la novela homónima (1942) de Cecilio Benítez de Castro.
- Iquino, Ignacio F. (1948): *El tambor del Bruch*. Emisora Films. Guion: Salvador Cerdán, Julio Coll, Ignacio F. Iquino y Juan Lladó.
- Iquino, Ignacio F. (1950): *Brigada criminal*. Producciones Iquino. Guion: Manuel Bengoa, Juan Lladó y José Santugini.
- Iquino, Ignacio F. (1958): *Secretaria para todo*. IFISA. Guion: Manuel Tamayo. Argumento: Ricardo Blasco y Vicente Llosa.

- Isasi-Isasmendi, Antonio (1954): *Relato policíaco*. Balcázar Producciones Cinematográficas. Guion: Antonio Irles y Antonio Isasi-Isasmendi.
- Isasi-Isasmendi, Antonio (1957): *Rapsodia de sangre*. Isasi Producciones Cinematográficas. Guion: Luis de los Arcos, Julio Coll y Antonio Isasi-Isasmendi.
- Klimovsky, León (1954): *El tren expreso*. Cinematográfico Plus Ultra y Unión Films. Guion: Eduardo Borrás, León Klimovsky y Luis Fernando de Ingoa. Argumento: Eduardo Borrás, inspirado en un poema homónimo de Ramón de Campoamor.
- Lazaga, Pedro (1952): *¡¡Hombre acosado!!* Peninsular Films. Guion: Alfredo Echegaray y Pedro Lazaga. Argumento: José Luis Dibildos, Pedro Lazaga y Alfonso Paso.
- Lazaga, Pedro (1954): *La patrulla*. Ansara Films. Guion: Rafael García Serrano y José María Sánchez Silva.
- Lazaga, Pedro (1958): *La frontera del miedo*. Ágata Films. Guion: José Luis Dibildos.
- Lazaga, Pedro (1959): *Los tramposos*. Ágata Films. Guion: José Luis Dibildos y Miguel Martín.
- Lazaga, Pedro (1959): *Luna de verano*. Ágata Films. Guion: José Luis Dibildos y Jesús Franco.
- Lazaga, Pedro (1960): *Trío de damas*. Ágata Films. Guion: José Luis Dibildos, Pedro Lazaga y Jose María Palacio.
- López Rubio, José (1944): *Eugenia de Montijo*. Manuel del Castillo y CEA. Guion: José López Rubio.
- Lucia, Luis (1947): *Dos cuentos para dos*. CIFESA. Guion: Manuel López Marín y Luis Lucia. Basada en la novela *El despertar de Cenicienta* (1943) de José Mallorquí.
- Lucia, Luis (1947): *La princesa de los Ursinos*. CIFESA. Guion: Luis Lucia. Argumento: Carlos Blanco. Basada en la novela homónima (1927) de Alfonso Dánvila.

- Lucía, Luis (1951): *Lola la piconera*. CIFESA. Guion: Luis Lucía. Basada en la obra teatral *Cuando las Cortes de Cádiz* (1936) de José María Pemán.
- Lucía, Luis (1955): *Un caballero andaluz*. CEA y Producciones Benito Perojo. Guion: Jesús María de Arozamena, José Luis Colina y Luis Lucía.
- Lucía, Luis (1959): *Molokai, la isla maldita*. Europea de Cine S.A. Guion: Jaime García Herranz y Luis Lucía. Argumento: Francisco Roig Espert.
- Lucía, Luis (1960): *Un rayo de luz*. Guión Producciones Cinematográficas y Producciones Benito Perojo. Guion: Félix Atalaya, Manuel Atalaya y Jaime García Herranz.
- Malraux, André (1939): *Sierra de Teruel*. Subsecretaría de Propaganda del Ministerio de Estado y Productions Corniglion-Molinier. Guion: Antonio del Amo, Max Aub, André Malraux, Denis Marion y Boris Peskine. Basada en la novela *L'espoir* (1937) de André Malraux.
- Mangrané, Daniel (1953): *El duende de Jerez*. Selecciones Huguet y Selecciones Capitolio. Guion: Vicente Lluch, Daniel Mangrané y José Antonio Pérez Torreblanca.
- Manzanos, Eduardo (1955): *Suspense en comunismo*. C.E.A. y Unión Films. Guion: José María Palacio y Eduardo Manzanos. Inspirada en una idea de Miguel Mihura.
- Marquina, Luis (1936): *El bailarín y el trabajador*. CEA. Guion: Luis Marquina. Basada en la obra teatral *Nadie sabe lo que quiere o el bailarín y el trabajador* (1925) de Jacinto Benavente.
- Marquina, Luis (1941): *Torbellino*. CIFESA. Guion: Manuel Gutiérrez Navas, Arturo Marín y Luis Marquina.
- Marquina, Luis (1943): *Noche fantástica*. CIFESA. Guion: Antonio Marquina y Antonio Mas Guindal.
- Marquina, Luis (1954): *Alta costura*. Cinesol y Asociación de Técnicos y Artistas. Guion: Darío Fernández Flórez y Luis Marquina. Basada en la novela homónima (1954) de Darío Fernández Flórez.



- Mayora, Jaime de (1949): *El sótano*. Grupo de Producción. Guion: Camilo José Cela y Jaime de Mayora.
- Medina, Raúl y Roberto Rey (1953): *Bella, la salvaje*. Hispamer Films y Producciones Salvador Behar. Guion: María Julia Casanova. Basada en la obra teatral *La dama salvaje* (1925) de Enrique Suárez de Deza.
- Mignoni, Fernando (1940): *Martingala*. As Films. Guion: Antonio Quintero, Fernando Mignoni y Felipe Sassone. Basada en la obra teatral homónima (1936) de Pascual Guillén, Antonio Quintero y Felipe Sassone.
- Mihura, Jerónimo (1944): *El camino de Babel*. Chapalo Films. Guion: Jerónimo Mihura y José Luis Sáenz de Heredia.
- Momplet, Antonio (1958): *Las de Caín*. Unión Films. Guion: José Santugini. Basada en la obra teatral homónima (1908) de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.
- Momplet, Antonio (1960): *Julia y el celacanto*. Alfiega Producciones Cinematográficas y Metropol Films. Guion: José Luis Alcofar, Noel Clarasó, Ángel del Castillo y Antonio Momplet. Basada en una farsa de José Luis Alcofar.
- Neville, Edgar (1945): *Domingo de Carnaval*. Productor: Edgar Neville. Guion: Edgar Neville.
- Neville, Edgar (1945): *La vida en un hilo*. Productor: Edgar Neville. Guion: Edgar Neville.
- Neville, Edgar (1946): *El crimen de la calle Bordadores*. Productor: Manuel del Castillo. Guion: Edgar Neville.
- Neville, Edgar (1948): *El marqués de Salamanca*. Comisión Organizadora del I Centenario del Ferrocarril y Edgar Neville. Guion: Edgar Neville.
- Neville, Edgar (1960): *Mi calle*. Carabela Films. Guion: Edgar Neville.
- Nieves Conde, José Antonio (1947): *Angustia*. Cooperativa Cinematográfica Constelación. Guion: José Antonio Nieves Conde, Antonio Pérez Sánchez y Ricardo Toledo.

- Nieves Conde, José Antonio (1950): *Balarrasa*. Aspa Producciones Cinematográficas. Guion: Vicente Escrivá.
- Núñez, Ricardo (1957): *Malagueña*. Arga Films. Guion: Ricardo Núñez, Sebastián Rives y Mauricio Torres. Inspirada en un relato de Nené Cascallar (pseudónimo de Alicia Inés Botto).
- Obregón, Antonio de (1943): *Mi vida en tus manos*. Unión Cinematográfica Española. Guion: Antonio de Obregón. Basada en una novela de Edmond About.
- Obregón, Antonio de (1944): *Tarjeta de visita*. Unión Cinematográfica Española. Guion: Antonio de Obregón.
- Orduña, Juan de (1942): *¡A mí la legión!* CIFESA. Guion: Luis Lucia. Argumento: Raúl Cancio y Jaime García Herranz.
- Orduña, Juan de (1943): *Rosas de otoño*. CIFESA. Guion: Antonio Mas Guindal. Basada en la obra teatral homónima (1905) de Jacinto Benavente.
- Orduña, Juan de (1945): *Leyenda de feria*. Pegaso Films. Guion: Enrique Gómez y Juan de Orduña. Basada en la obra teatral *La paz de Dios* (1934) de Francisco Serrano Anguita.
- Orduña, Juan de (1946): *Misión blanca*. Colonial AJE. Guion: Pío Ballesteros, Antonio Mas Guindal y Juan de Orduña. Argumento: Jaime García Herranz, Jesús Rubiera y Ángel Torres del Álamo.
- Orduña, Juan de (1947): *La Lola se va a los puertos*. Productor: Juan de Orduña. Guion: Antonio Mas Guindal. Basada en la obra teatral homónima (1929) de Manuel y Antonio Machado.
- Orduña, Juan de (1947): *Serenata española*. Colonial AJE. Guion: Juan de Orduña. Argumento: Eduardo Marquina, Luis Marquina y Antonio Mas Guindal
- Orduña, Juan de (1950): *Agustina de Aragón*. CIFESA. Guion: Vicente Escrivá y Juan de Orduña. Argumento: Ángel Fernández Marrero y Clemente Pamplona.

- Orduña, Juan de (1950): *Pequeñeces*. CIFESA. Guion: Vicente Coello, Vicente Escrivá, Ángel A. Jordán y Juan de Orduña. Basada en la novela homónima (1891) de Luis Coloma.
- Orduña, Juan de (1954): *Zalacaín el aventurero*. Espejo Films. Guion: Manuel Tamayo. Basada en la novela homónima (1909) de Pío Baroja.
- Orduña, Juan de (1957): *El último cuplé*. Producciones Orduña Films. Guion: Jesús María de Arozamena y Antonio Mas Guindal.
- Perojo, Benito (1934): *Crisis mundial*. Atlantic Films. Argumento: Mauricio García Camellín y Tomás Torres.
- Perojo, Benito (1950): *Sangre en Castilla*. Filmófono S.A. Guion: Luis Fernández Ardavín y Ángel Pageo. Argumento: Fernando Alarcón y Ángel Pageo.
- Perojo, Benito (1950): *Yo no soy la Mata-Hari*. Paloma-Ares Films. Guion: Miguel Mihura.
- Puche, Pedro (1941): *Una conquista difícil*. Producciones Cinematográficas Ritmo. Guion: Pedro Puche. Basada en la obra teatral homónima (1931) de Rafael López de Haro.
- Quadreny, Ramón (1940): *Muñequita*. Levante Films. Guion: Ramón Quadreny. Basada en la novela homónima (1933) de Rafael Pérez y Pérez.
- Quadreny, Ramón (1943): *La chica del gato*. Producciones Campa. Guion: Aureliano Campa y Ramón Quadreny. Basada en la obra teatral homónima (1921) de Carlos Arniches.
- Quadreny, Ramón (1943): *Una chica de opereta*. Producciones Campa. Guion: Aureliano Campa y Ramón Quadreny. Basada en *Opereta* (1936) de Concha Linares Becerra.
- Quadreny, Ramón (1944): *Ángela es así*. Producciones Campa. Guion: Aureliano Campa y Ramón Quadreny. Basada en la obra teatral *Ángela María* (1924) de Carlos Arniches y Joaquín Abati.
- Quadreny, Ramón (1944): *Mi enemigo y yo*. Producciones Campa. Guion: Aureliano Campa y Ramón Quadreny. Basada en la novela homónima (1940) de Luisa María Linares.

- Rey, Florián (1939): *La canción de Aixa*. Hispano Film-CIFESA. Guion: Florián Rey. Argumento: Manuel de Góngora.
- Rey, Florián (1943): *Ídolos*. Sevilla Films. Guion: Fernando Roldán. Argumento: Manuel Beca.
- Rey, Florián (1946): *Audiencia pública*. Producciones Cinematográficas. Guion: Florián Rey. Argumento: Rogelio Periquet<sup>675</sup>.
- Rey, Florián (1947): *La nao capitana*. Suevia Films Cesáreo González. Guion: Manuel Tamayo. Basada en la novela homónima (1935) de Ricardo Baroja.
- Rey, Florián (1954): *La danza de los deseos*. Suevia Films. Guion: Ramón Perelló.
- Román, Antonio (1942): *Boda en el infierno*. Hércules Films. Guion: Pedro de Juan, Miguel Mihura y Antonio Román. Basada en la novela *Sucedió en un puerto ruso* (1942) de Rosa María Aranda.
- Román, Antonio (1944): *Lola Montes*. Alhambra Films. Guion: Pedro de Juan, Antonio Román y Fernando G. Toledo. Argumento: Francisco Bonmatí de Codecido.
- Román, Antonio (1945): *Los últimos de Filipinas*. CEA y Producciones Cinematográficas Alhambra. Guion: Pedro de Juan y Antonio Román. Basada en el guion cinematográfico *Los héroes de Baler* de Enrique Llovet.
- Román, Antonio (1949): *Pacto de silencio*. Emisora Films. Guion: Julio Coll, Alfonso Sánchez y Manuel Tamayo.
- Román, Antonio (1955): *Congreso en Sevilla*. Producciones DIA. Guion: José Luis Colina, Pedro de Juan, Antonio de Lara, Antonio Román y José Santugini. Argumento: José María Pemán y adaptación de Francisco Bonmatí de Codecido.

---

<sup>675</sup> En las bases de datos y bibliografía consultadas –excepto en Gómez Vilches 1998 y Pérez Sinusía 2015– persiste el error de atribuir la historia de esta película a una novela de Rogelio Perioult. Sin embargo, en los créditos aparece el nombre del argumentista (que no novelista) y, aunque parece leerse Rogelio “Periouet”, se trata en realidad del abogado Rogelio Periquet, hijo del escritor y libretista Fernando Periquet de Zuaznábar (Rubio Alcover 2013: 309).

- Román, Antonio (1958): *Bombas para la paz*. Hispamex Films. Guion: José María Elorrieta, José Manuel Iglesias, Alfonso Paso y Antonio Vich.
- Romero Marchent, Joaquín Luis (1957): *El hombre que viajaba despacito*. Santos Alcocer Producciones Cinematográficas. Guion: Miguel Gila y Joaquín Luis Romero Marchent. Argumento: Fernando Sánchez Cobos.
- Rovira Beleta, Francisco (1948): *Doce horas de vida*. Aurelio Campa Producción y CIFESA. Guion: Francisco Rovira Beleta. Argumento: Alfredo Echegaray y Manuel Tamayo.
- Rovira Beleta, Francisco (1951): *Luna de sangre*. PECSA Films. Guion: Manuel Saló, Rafael J. Salvia y Francisco Rovira Beleta. Basada en la novela *La familia de Alameda* (1856) de Fernán Caballero.
- Rovira Beleta, Francisco (1953): *Hay un camino a la derecha*. Titán Films. Guion: Manuel Saló y Francisco Rovira Beleta.
- Rovira Beleta, Francisco (1958): *Historias de la feria*. Estela Films e Imperial Films. Guion: Francisco Rovira Beleta y Manuel Saló. Argumento: Josep Maria Forn y José León.
- Ruiz Castillo, Arturo (1947): *Las inquietudes de Shanti Andía*. Horizonte Films. Guion: Arturo Ruiz Castillo. Basada en la novela homónima (1911) de Pío Baroja.
- Ruiz Castillo, Arturo (1949): *El santuario no se rinde*. Centro Films, Terramar Films y Valencia Films. Guion: Alfonso Nieva y Arturo Ruiz Castillo. Argumento: José María Amado.
- Ruiz Castillo, Arturo (1954): *Los ases buscan la paz*. Titán Films. Guion: Clemente Pamplona y Jesús Vasallo. Argumento: Alfredo Rueda. Adaptación: Arturo Ruiz Castillo.
- Ruiz Castillo, Arturo (1955): *El guardián del paraíso*. Roncesvalles Producciones Cinematográficas y Suevia Films. Guion: Manuel Pombo Angulo. Adaptación: Arturo Ruiz Castillo.
- Sáenz de Heredia, José Luis (1941): *A mí no me mire usted*. Ernesto González. Guion: José Luis Sáenz de Heredia.

- Sáenz de Heredia, José Luis (1949): *La mies es mucha*. Chapalo Films. Guion: Vicente Escrivá y José Rodolfo Boeta.
- Salvador, Julio (1945): *Se le fue el novio*. Kinefón. Guion: José León y Julio Salvador. Basado en la novela homónima (1943) de Andrés Révész Speier.
- Salvia, Rafael J. (1953): *Vuelo 971*. Atenea Films y Chamartín Producciones y Distribuciones. Guion: Fernando Merelo, Francisco Naranjo, Rafael J. Salvia y Ricardo Toledo.
- Salvia, Rafael J. (1955): *¡Aquí hay petróleo!* Asturias Films y Chamartín Producciones y Distribuciones. Guion: Pedro Masó y Rafael J. Salvia. Argumento: Pedro Chamorro.
- Salvia, Rafael J. (1958): *Las chicas de la Cruz Roja*. Asturias Films. Guion: Pedro Masó y Rafael J. Salvia.
- Saslavsky, Luis (1951): *La corona negra*. Suevia Films. Guion: Luis Saslavsky. Argumento: Jean Cocteau. Adaptación: Charles de Peyret Chappuis. Traducción de los diálogos al español: Miguel Mihura.
- Serrano de Osma, Carlos (1947): *Embrujo*. Producciones Boga. Guion: Pedro Lazaga y Carlos Serrano de Osma.
- Serrano de Osma, Carlos (1947): *La sirena negra*. Boga Films. Guion: Pedro Lazaga y Carlos Serrano de Osma. Basada en la novela homónima (1908) de Emilia Pardo Bazán. Adaptación: Juan Antonio Cabezas y José Vega Picó.
- Setó, Javier (1953): *Fantasía española*. IFI Producción S.A. Guion: Manuel Bengoa y Juan Lladó.
- Setó, Javier (1957): *Maravilla*. Producciones Benito Perojo. Guion: Jesús María de Arozamena y Antonio Quintero. Basada en la zarzuela homónima (1941) de Antonio Quintero, Federico Moreno Torroba y Jesús María de Arozamena.
- Torrado, Ramón (1944): *El rey de las finanzas*. Suevia Films. Guion: Ramón Torrado. Argumento: Adolfo Torrado y Heriberto S. Valdés.
- Torrado, Ramón (1947): *El emigrado*. Suevia Films Cesáreo González. Guion: Heriberto S. Valdés. Argumento: Adolfo Torrado.

- Torrado, Ramón (1951): *La trinca del aire*. Suevia Films. Guion: Ángel Pageo, Adolfo Torrado y Ramón Torrado. Argumento: Adolfo Torrado y Heriberto S. Valdés.
- Torrado, Ramón (1953): *La alegre caravana*. Suevia Films. Guion: Serafín Adame y Heriberto S. Valdés. Argumento: Pedro Lazaga y Francisco Naranjo.
- Torrado, Ramón (1955): *Curra Veleta*. Dauro Films. Guion: José María Elorrieta, Manuel Sebares y Luis Tejedor Pérez.
- Torre, Claudio de la (1941): *Primer amor*. Hermic Films. Guion: Claudio de la Torre. Argumento: Manuel Tamayo y Claudio de la Torre. Basada en la novela homónima (1860) de Iván Turguénev.
- Torre, Claudio de la (1943): *Misterio en la marisma*. Sur Films S.A. Guion: Claudio de la Torre.
- Vajda, Ladislao (1950): *Sin uniforme*. Peninsular Films. Guion: Andrés Laszlo, Eugenio Montes y Natividad Zaro. Basada en la obra teatral *También la guerra es dulce* (1947) de Natividad Zaro.
- Vajda, Ladislao (1952): *Doña Francisquita*. Producciones Benito Perojo. Guion: José Luis Colina y José Santugini. Basada en la zarzuela homónima (1923) de Guillermo Fernández-Shaw y Federico Romero.
- Vajda, Ladislao (1956): *Tarde de toros*. Chamartín Producciones y Distribuciones. Guion: Julio Coll, José Santugini y Manuel Tamayo.
- Vajda, Ladislao (1960): *María, matrícula de Bilbao*. Chamartín Producciones y Distribuciones. Guion: Luis de Diego, José María Sánchez Silva y Ladislao Vajda. Basada en la novela *Luiso* (1959) de José María Sánchez Silva y Luis de Diego.
- Viladomat, Domingo (1958): *Gayarre*. Sintés Films. Guion: Ignacio Aldecoa, Enrique Fernández Sintés y José Luis Madrid.
- Vilches, Ángel (1950): *A dos grados del Ecuador*. Cetro Films y Navarra Films. Guion: Concepción Santamaría, Enrique Teixidó y Ángel Vilches.





# **PARTE VI:**

# **BIBLIOGRAFÍA**



## LIBROS, ARTÍCULOS Y PÁGINAS WEB

Abrighach, Mohamed (2006): *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*, Agadir, ORMES, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. En línea: <http://www.fh2mre.ma>, consultado el 13/3/2015, <http://goo.gl/DivXce>.

Aguilar, Carlos (2007): *Guía del cine español*, Madrid, Cátedra.

Alás-Brun, Montserrat (2006): "El Otro Tropical en el teatro español: 1930-1970", *Anales de la literatura española contemporánea*, 31 (2), pp. 427-463.

Alba, Ramón y Rubio, Ramón (2007): *La historia de España a través del cine*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación y ediciones Polifemo.

Alberich, Ferrán (1993): *Carne de fieras, Cuadernos de la Filmoteca*, 2, Madrid, Filmoteca Española.

Alegre, Sergio (1991): "La División Azul en la pantalla. El presente cambia la historia", *FilmHistoria*, I (3), pp. 219-234. En línea: [www.raco.cat](http://www.raco.cat), consultado el 13/10/12, [goo.gl/yaRvG3](http://goo.gl/yaRvG3).

Álvarez Barrientos, Joaquín (2009) : "¿Historia de Francia en la literatura española?", en Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 381-400.

Álvarez Gila, Óscar e Iker Arranz Otaegui (2014): "La imagen del inmigrante vasco en el cine: ¿Reflejo, construcción o refuerzo de los estereotipos sociales?", *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, 4, pp. 68-96. En línea: [dialnet.unirioja.net](http://dialnet.unirioja.net), consultado el 3/3/15, [goo.gl/vYrZZP](http://goo.gl/vYrZZP).

Andioc, M. René (1994): "Les Français vus par les 'tonadilleros' de la fin du XVIIIe siècle", *Bulletin Hispanique*, 96 (2), pp. 353-375. En línea: [www.persee.fr](http://www.persee.fr), consultado el 5/11/2013, [goo.gl/wmQC6L](http://goo.gl/wmQC6L).

Androutsopoulos, Jannis (2012a): "Language and society in cinematic discourse", *Multilingua*, 31, pp. 139-154. En línea: [jannisandroutsopoulos.wordpress.com](http://jannisandroutsopoulos.wordpress.com), consultado el 1/10/2013, [goo.gl/u1yt3D](http://goo.gl/u1yt3D).

Androutsopoulos, Jannis (2012b): "Repertoires, characters and scenes: Sociolinguistic difference in Turkish-German comedy", *Multilingua*, 31, pp. 301-326. En línea: [jannisandroutsopoulos.wordpress.com](http://jannisandroutsopoulos.wordpress.com), consultado el 1/10/2013, [goo.gl/V0kWTX](http://goo.gl/V0kWTX).

Angoustures, Aline (1998): "Les Espagnols dans le cinéma français (1945-1965)", en *Revue européenne de migrations internationales*, 14 (1). En línea: [www.persee.fr](http://www.persee.fr), consultado el 19/3/2011, [goo.gl/OIPn7A](http://goo.gl/OIPn7A).

Anónimo (1643): "Baile del Alcaldillo", en Sparsa, Sylvestre (impresor) *Ramillete gracioso compuesto de entremeses famosos, y bailes entremesados; por diferentes ingenios*, Valencia. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 14/10/2014, [goo.gl/IWUIW5](http://goo.gl/IWUIW5).

Apin, Norbert (2013): "Histoire du doublage en Allemagne des origines à 1970", *L'Écran traduit*, 1, pp. 10-21. En línea: [ataa.fr/revue](http://ataa.fr/revue), consultado el 10/11/2014, [goo.gl/LaY3Y](http://goo.gl/LaY3Y).

Aranda Oller, Lucía V. (1992): *La alternancia lingüística en la literatura chicana: una interpretación desde su contexto sociohistórico*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. En línea: [eprints.ucm.es/3290](http://eprints.ucm.es/3290), consultado el 3/1/2015.

Argote, Rosabel (2003): "La mujer inmigrante en el cine español del inaugurado siglo XXI", *Feminismo/s*, 2, Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la mujer, pp. 121-138. En línea: [www.cdd.emakumeak.org](http://www.cdd.emakumeak.org), 2/2/2012, [goo.gl/6yZDVz](http://goo.gl/6yZDVz).

Arnoldy, Édouard (2004): *Pour une histoire culturelle du cinéma: au-devant de "scènes filmées", de "films chantants et parlants" et de comédies musicales*, Lieja, Éditions du CÉFAL.

Ascunce Arrieta, José Ángel (2014): *Sociología cultural del franquismo (1936-1975): la cultura del nacional-catolicismo*, Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral. En línea: [eprints.ucm.es](http://eprints.ucm.es), consultado el 10/1/2015, [goo.gl/wOHAo5](http://goo.gl/wOHAo5).

Asturiano Molina-Niñirola, Piedad (2005): "'Jau, rostro pálido! Análisis sociolingüístico del discurso etno-racial en el western", *Tonos Digital*, 10. En línea: [www.um.es](http://www.um.es), consultado el 13/12/2010, [goo.gl/7uAOf3](http://goo.gl/7uAOf3).

Atxaga, Bernardo (2009): *Siete casas en Francia*, Madrid, Alfaguara.

Azorín (1953): *El cine y el momento*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Ávila, Alejandro (1997a): *Historia del doblaje cinematográfico*, Barcelona, CIMS.

Ávila, Alejandro (1997b): *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS.

Ballester, Ana (2001): "Doblaje y nacionalismo: el caso de *Sangre y arena*", en Rosa Agost y Frederic Chaume (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*, Castellón, Universidad Jaume I, pp. 165-175.

Ballesteros, Isolina (2015): *Immigration Cinema in the New Europe*, Bristol, Intellect Books.

Barnes, Laurie (2012): "The role of code-switching in the creation of an outsider identity in the bilingual film", *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research*, 38 (3), pp. 247-260. En línea: <http://www.tandfonline.com>, consultado el 30/10/2014, <http://goo.gl/VDH81q>.

Barnier, Martin (2013): "Versions multiples et langues en Europe", *Mise au point*, Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel, 5. En línea: [map.revues.org/1490](http://map.revues.org/1490), consultado el 23/11/2014.

Benet, Vicente J. (2012): *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.

Bentivoglio, Paula y Mercedes Sedano (1993): "Investigación sociolingüística: sus métodos aplicados a una experiencia venezolana", *Boletín de Lingüística*, 8, Caracas, Universidad Central de Venezuela, pp. 3-36. En línea: [saber.ucv.ve](http://saber.ucv.ve), consultado el 3/12/2011, [goo.gl/xzQUQ7](http://goo.gl/xzQUQ7).

Berger, Verena y Miya Komori (eds.) (2010): *Polyglot Cinema: Migration and Trans-cultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Viena, LIT.

Berger, Verena, Karl Ille and Miya Komori (eds.) (2010): *Plurilingualism in Cinema: Language Contact and Migration in France, Italy, Portugal and Spain*, Universidad de Viena.

Berger, Verena y Daniel Winkler (2012): "Mediterranean Perspectives: Early Spanish and Italian Contributions to the cinema of Irregular Migration (Giordana, Marra, Soler, Uribe)", *Cinémas: revue d'études cinématographiques*, 22 (2-3), pp. 159-177.

Berriatúa, Luciano (1993): "La nueva torre de Babel", *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 49-60. En línea: [cervantesvirtual.com](http://cervantesvirtual.com), consultado el 12/5/2014, [goo.gl/q0MW5N](http://goo.gl/q0MW5N).

Bessy, Maurice, Raymond Chirat y Cinémathèque Royale de Belgique (1988): *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films 1929-1934*, París, Pygmalion / Gérard Watelet.

Blas Arroyo, José Luis (2005): *Sociolingüística del español*, Madrid, Cátedra.

Bleichenbacher, Lukas (2007): "'This is meaningless – It's in Russian': Multilingual characters in mainstream movies", *SPELL: Swiss papers in English language and literature*, 19, pp. 111-127. En línea: [retro.seals.ch](http://retro.seals.ch), consultado el 3/11/2014, [goo.gl/q35cx8](http://goo.gl/q35cx8).

Bleichenbacher, Lukas (2008a): "Linguistic replacement in the movies", *Poznań Studies in Contemporary Linguistics*, 44(2), 2008, pp. 179-196. En línea: [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com), [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com), consultado el 16/7/2011, [goo.gl/SQLTHq](http://goo.gl/SQLTHq)

Bleichenbacher, L. (2008b): *Multilingualism in the movies: Hollywood characters and their language choices*, Tübingen, Francke/Verlag.

Blesa, Túa (1996): "El habla de Babel", en Villanueva, Darío y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.): *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. II, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 315-325.

Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) (2009): *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia.

Bogle, Donald (1994): *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, Nueva York, Continuum.

Bonaddio, Federico (2004): "Dressing as foreigners: historical and musical dramas of the early Franco period", en Lázaro-Reboll, Antonio y Andrew Willis (eds.): *Spanish popular cinema*, Manchester, Manchester University Press, pp. 24-39.

Bondanella, Peter E. (2004): *Hollywood Italians: Dagos, Palookas, Romeos, Wise Guys, and Sopranos*, Londres, A&C Black.

Borradaile, Osmond (2001): *Life through a Lens: Memoirs of a Cinematographer*, Montréal, McGill-Queen's Press.

Botrel, Jean-François (2009): "La literatura del pueblo", en Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 495-516.

Bou Hachem, Amal (2007): "Les étrangers dans la fiction française: regards sociologiques", *Sociétés*, 96, pp. 29-39. En línea: [www.cairn.info](http://www.cairn.info), consultado el 23/7/2011, [goo.gl/7OO8kZ](http://goo.gl/7OO8kZ).

Bretón de los Herreros, Manuel (1843): *Un francés en Cartagena*, Madrid, Imprenta de Repullés.

Burgos, Carmen de (1909 [1989]): *La flor de la playa y otras novelas cortas*, Madrid, Castalia.

Bürki, Yvette (2008): "El español en las películas estadounidenses: aproximación discursiva", *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 36, pp. 3-25. En línea: [pendientedemigracion.ucm.es](http://pendientedemigracion.ucm.es), consultado el 1/2/2014, [goo.gl/vo8CEk](http://goo.gl/vo8CEk).

Cairella, Giancarlo (1994-2000) (comp.): *The Movie Clichés List*. En línea: [www.moviecliches.com](http://www.moviecliches.com), consultado el 22/5/2013.

Camporesi, Valeria (1993): *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*, Madrid, Turfan.

Camus Bergareche, Bruno (1993): "Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos", *XVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, pp. 93-104. En línea: [www.ucml.es](http://www.ucml.es), consultado el 14/12/13, [goo.gl/N5J3rS](http://goo.gl/N5J3rS).

Canals i Botines, Mireia (2009): *La dona fatal en el cinema espanyol, 1939-1951*, Universitat Ramon Llull, tesis doctoral. En línea: [www.tdx.cat](http://www.tdx.cat), 9/11/2011, [goo.gl/Rdj5k6](http://goo.gl/Rdj5k6).

Canonica de Rochemonteix, Elvezio (1991): *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger.

Canonica de Rochemonteix, Elvezio (1996): "Del pecado plurilingüe a la absolución monolingüe. *La Farsa del Sacramento, llamada de los lenguajes*", *Criticón*, 66-67, pp. 369-382. En línea: [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es), consultado el 5/10/2012, [goo.gl/oAZRGf](http://goo.gl/oAZRGf).

Cánovas Belchí, Joaquín T. (2002): "La legitimación artística de un nuevo espectáculo. Fuentes literarias del cine mudo español", en Carlos F. Heredero (coord.) *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 21-38.

Cantero, Mónica (2008): "La política de la intolerancia o el discurso del malestar de la interculturalidad en el cine español", *Filmhistoria*, XVIII. En línea: [www.pcb.ub.edu/filmhistoria](http://www.pcb.ub.edu/filmhistoria), consultado el 29/10/2011, [goo.gl/KEFS3m](http://goo.gl/KEFS3m).

Caparrós Lera, José María (1983): *El cine español bajo el régimen de Franco, 1936-1975*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.

Carlson, Holly K. y McHenry, Monica A. (2006): "Effect of accent and dialect on employability", *Journal of Employment Counseling*, American Counseling Association, 43, pp. 70-83. En línea: [happy.cs.vt.edu](http://happy.cs.vt.edu), consultado el 3/10/2014, [goo.gl/kB4pgJ](http://goo.gl/kB4pgJ).

Carlson, Marvin A. (2006): *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

Carrasco, Antonio M. (2013-2015): *Novela colonial hispanoafriicana*. En línea: [novela-colonial-hispanoafriicana.blogspot.com](http://novela-colonial-hispanoafriicana.blogspot.com), consultado hasta el 26/6/2015.

Carvajal, Micael de (1546 [1870]): *Tragedia llamada Josephina*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles. En línea: [archive.org](http://archive.org), consultado el 6/6/2015, [goo.gl/8N5yTz](http://goo.gl/8N5yTz).

Castiello, Chema (2001): *Huevos de serpiente. Racismo y xenofobia en el cine*, Madrid, Talassa.

Castiello, Chema (2005): *Los parias de la tierra: Inmigrantes en el cine español*, Madrid, Talassa.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1605-1615 [1998]): *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica e Instituto Cervantes. En línea: [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es), consultado el 26/6/2015, [goo.gl/z1O5kw](http://goo.gl/z1O5kw).

Chaves Nogales, Manuel (1934 [2007]): *El maestro Juan Martínez que estaba allí*, Barcelona, Libros del Asteroide.

Chion, Michel (2008): *Le complexe de Cyranno. La langue parlée dans les films français*, París, Cahiers du Cinéma.

Cillia, Rudolf de, Martin Reisigl y Ruth Wodak (1999): "The discursive construction of national identities", *Discourse & Society*, 10:2, pp. 149-173.

Cinematografía Española Americana (1935): *Anuario cinematográfico español*, Madrid, Cinematografía Española Americana.

Comas, Ángel (2004): *El star system del cine español de posguerra (1939-1945)*, Madrid, T&B.

Conde Silvestre, Juan Camilo (2007): *Sociolingüística histórica*, Madrid, Gredos.

Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid (2005): *Cine y literatura española*. En línea: [www.madrid.org](http://www.madrid.org), consultado el 5/9/2010, [goo.gl/k24D6M](http://goo.gl/k24D6M).

Consejo de Europa (2002): *Marco Común Europeo de Referencia para las Lenguas: aprendizaje, enseñanza, evaluación*, Madrid, Anaya, Instituto Cervantes y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Cornejo Parriego, Rosalía (Ed.) (2007): *Memoria colonial e inmigración: la negritud en la España posfranquista*, Barcelona, Bellaterra.

Correa Ramón, Amelina (2007): "Entre oasis y desierto. Realidad y recreación de Marruecos en la literatura española finisecular (siglos XIX-XX)", en *Imágenes coloniales de Marruecos en España, Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37 (1). En línea: [mcv.revues.org/pdf/2922](http://mcv.revues.org/pdf/2922), consultado el 16/10/2014.

Cortés, Carlos E. (1993): "Them and Us: Immigration as Societal Barometer and Social Educator in American Film", en Toplin, R.B. (ed.) *Hollywood as Mirror: Changing Views of "Outsiders" and "Enemies" in American Movies*, Westport, Greenwood Press, pp. 53-73.

Crusells, Magí (2000): *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, Ariel.

Cuevas Puente, Antonio (dir.) (1950): *Anuario Cinematográfico Hispanoamericano 1950*, Madrid, Servicio de Estadística del Sindicato Nacional del Espectáculo.



Cuevas Puente, Antonio (dir.) (1956): *Anuario del cine español, 1955-56*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, Servicio de Estadística y Publicaciones.

Danan, Martine (1991): "Dubbing as a Expression of Nationalism", *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 36 (4), pp. 606-614. En línea: [www.erudit.org](http://www.erudit.org), consultado el 15/3/2013, [goo.gl/yhQpgP](http://goo.gl/yhQpgP).

Debrieux, Mathilde (2014): *Hollywood liberalism: myth or reality? A study of the representation of race, gender and class in popular culture and its impact on the American society*, Universidad de Grenoble, memoria de máster. En línea: [dumas.ccsd.cnrs.fr](http://dumas.ccsd.cnrs.fr), consultado el 1/5/2014, [goo.gl/2JXle0](http://goo.gl/2JXle0).

Delabastita, Dirk y Rainer Grutman (2005): "Fictional representations of multilingualism and translation", *Linguistica Antverpiensia*, 4, pp. 11-34. En línea: [lans-tts.uantwerpen.be](http://lans-tts.uantwerpen.be), consultado el 1/10/2014, [goo.gl/gnfXa0](http://goo.gl/gnfXa0).

Delicado, Francisco (1528 [1950]): *La lozana andaluza*, Valencia, Tipografía moderna. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 26/6/2015, [goo.gl/KStVSM](http://goo.gl/KStVSM).

Dibbets, Karel (1996): "The Introduction of Sound", en Geoffrey Nowell-Smith (ed.) *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, OUP, pp. 211-219.

Díaz Ballesteros, Pilar *et alii* (2011): *Escuelas Oficiales de Idiomas. 100 años: 1911-2011*, Madrid, Escuela Oficial de Idiomas de Madrid-Jesús Maestro.

Díaz-Mas, Paloma (2009): "El romancero viejo y tradicional", en Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 103-116.

Díez Puertas, Emeterio (2002): *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Madrid, Laertes.

Díez Puertas, Emeterio (2003): *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos.

Dolin Oliver, Amy (2011): "Romancing the immigrant in Spanish cinema: Imagining love, lust & prostitution", *Metakinema*, 8, Granada, Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía, [metakinema.es](http://metakinema.es), consultado el 7/6/2012, [goo.gl/6PobFb](http://goo.gl/6PobFb).

Dueñas, María (2009): *El tiempo entre costuras*, Madrid, Planeta.

Dwyer, Tessa (2005): "Universally speaking: *Lost in Translation* and polyglot cinema", *Linguistica Antverpiensia*, 4, pp. 295-310. En línea: [lans-tts.uantwerpen.be](http://lans-tts.uantwerpen.be), consultado el 24/2/2012, [goo.gl/qpgclT](http://goo.gl/qpgclT).

Eiroa San Francisco, Matilde (2007): “España, refugio para los aliados del Eje y destino de anticomunistas”, *Ayer*, 67/3, pp. 21-48. En línea: [e-archivo.uc3m.es](http://e-archivo.uc3m.es), consultado el 22/2/2014, [goo.gl/wlPyJy](http://goo.gl/wlPyJy).

Elena, Alberto (1997): “La canción de Aixa”, *Secuencias: revista de historia del cine*, 7, pp. 26-29. En línea: [repositorio.uam.es](http://repositorio.uam.es), consultado el 15/6/2013, [goo.gl/u2lN8o](http://goo.gl/u2lN8o).

Elena, Alberto (2010): *La llamada de África. Estudios sobre el cine colonial español*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

Elliott, Camila (2003): “Cinematic Dickens and uncinematic words”, en John Glavin (ed.) *Dickens on screen*, Cambridge, CUP, pp. 113-121.

Ellis, Rod (1986): *Understanding Second Language Acquisition*, Oxford, Oxford University Press.

Espinel, Vicente (1618 [1881]): *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, Domenech. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 3/3/2015, [goo.gl/XKrvoC](http://goo.gl/XKrvoC).

Esterán, Pilar (2009): “Francia y los franceses en los *Episodios galdosianos*”, en Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 473-494.

Fedorov, Alexander (2015): *Russia in the mirror of the western screen*. En línea: [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net), consultado el 19/5/2015, [goo.gl/hmHXle](http://goo.gl/hmHXle).

Fedorova, Kapitolina y Tatiana Gavrilova (2010): “Native speakers of Russian in interethnic communication: sociolinguistic situations and linguistic strategies”, en A. Mustajoki, E. Protassova y N. Vakhtin (eds.) *Sociolinguistic Approaches to Non-Standard Russian*, Helsinki, Slavica Helsingiensia, 40, pp. 50-64.

Feijoo, Benito Jerónimo (1726-1740 [1975]): *Teatro crítico universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 3 vols.

Felice, Fabricio (18 de diciembre de 2013): “Obras multiplicadas: la conservación de las multiversiones cinematográficas”, en *Fuera de Campo. El blog de Contrapicado*. En línea: [contrapicado.net](http://contrapicado.net), consultado el 13/10/2014, [goo.gl/aGqGXf](http://goo.gl/aGqGXf).

Ferguson, Charles A. (1975): “Toward a Characterization of English Foreigner Talk”, *Anthropological Linguistics*, 17 (1), pp. 1-14. En línea: [www.jstor.org](http://www.jstor.org), consultado el 3/6/2015, [goo.gl/KBU9y3](http://goo.gl/KBU9y3).

Fernández, Luis Miguel (2000): “Una figura desconocida del espectáculo finisecular español: el explicador de películas”, en Javier Serrano Alonso *et al.* (eds.) *Literatura modernista y tiempo del 98*, Actas del Congreso Internacional, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 215-229.

Fernández, Sonsoles (1997): *Interlengua y análisis de errores en el aprendizaje del español como lengua extranjera*, Madrid, Edelsa.

Fernández-Figares Romero de la Cruz, Dolores (2003): *La colonización del imaginario. Imágenes de África*, Granada, Universidad de Granada.

Fernández Cabezón, Rosalía (2013): "El teatro breve al servicio de la propaganda antifrancesa", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 19, Universidad de Cádiz, pp. 141-162. En línea: [revistas.uca.es](http://revistas.uca.es), consultado el 1/2/2015, [goo.gl/FpZKPf](http://goo.gl/FpZKPf).

Fernández Colorado, Luis (2002): "Voces y sombras en una república de las letras. Escritores y cinema en España (1931-1939)", en Carlos F. Heredero (coord.) *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 39-55.

Fernández Ladrón de Guevara, Miguel Ángel (1998): *El teatro de Azorín*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense. En línea: [biblioteca.ucm.es](http://biblioteca.ucm.es), consultado el 15 de junio de 2014, [goo.gl/fdlzuA](http://goo.gl/fdlzuA).

Ferro, Marc (2008): *El cine, una visión de la historia*, Madrid, Akal.

Fišerová, Petra (2012): *On the Japanese in American Cinema*, tesis de máster, Masaryk University, En línea: [is.muni.cz](http://is.muni.cz), consultado el 8/8/2014, [goo.gl/hVO6fs](http://goo.gl/hVO6fs).

Fleischer, Alain (1999): "L'accent ou la langue fantôme", en Jacques Aumont (ed.) *L'image et la parole*, París, Cinémaèque française, pp. 221-241.

Forga Martel, María (2014): *La presentación / construcción del "otro" frente a los estereotipos occidentales sobre el mundo arabomusulmán a través de documentales del siglo XXI producidos desde el mundo árabe*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. En línea : [www.tesisenred.net](http://www.tesisenred.net), consultado el 1/4/2015, [goo.gl/rrVRWe](http://goo.gl/rrVRWe).

Fra Molinero, Baltasar (1995): *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo XXI.

Frago Gracia, Juan A. (1986): "Tópicos lingüísticos y tipos cómicos en el teatro y en la lírica de los siglos XVI-XVIII", *Philologia Hispalensis*, 1, pp. 85-116. En línea: [institucional.us.es](http://institucional.us.es), consultado el 18/3/2015, [goo.gl/H587rU](http://goo.gl/H587rU).

Freire López, Ana María (2009) : "La imagen de Napoleón en el teatro", en Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 459-472.

Freire López, Ana María (2013): "Estrategias teatrales frente a la invasión francesa (1808-1814). El teatro patriótico durante la Guerra de la Independencia", *Cuadernos*

de *Ilustración y Romanticismo*, 9, Universidad de Cádiz, pp. 141-162. En línea: [revistas.uca.es](http://revistas.uca.es), consultado el 1/2/2015, [goo.gl/YtRmzo](http://goo.gl/YtRmzo).

Friedman, Lester D. (ed.) (1991): *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, Urbana, University of Illinois Press.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la (1984): "El personaje del negro en la tonadilla escénica del siglo XVIII", *Revista de Folklore*, 48, Fundación Joaquín Díaz, pp. 190-196.

Galán, Diego (2003): "La lengua española en el cine", en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2003*, Madrid, Círculo de Lectores, Instituto Cervantes y Plaza & Janés, pp. 21-33.

Galiano León, Manuel (2008): "Movimientos migratorios y cine", *Historia Actual Online*, 15, pp. 171-183. En línea: [historia-actual.org](http://historia-actual.org), consultado el 11/8/2010, [goo.gl/rRXgLS](http://goo.gl/rRXgLS).

Gallardo Saborido, Emilio José (2010): *Gitana tenías que ser: las andalucías imaginadas por las coproducciones fílmicas España-Latinoamérica*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

García Barranco, Margarita (2010): "Correlaciones y divergencias en la representación de dos minorías: negroafricanos y moriscos en la literatura del Siglo de Oro", en Martín Casares, Aurelia y Margarita García Barranco (comp.) *La esclavitud negroafricana en la historia de España. Siglos XVI y XVII*, Granada, Editorial Comares, pp. 151-171.

García Carrión, Marta (2013): *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

Garrot Zambrana, Juan Carlos (2005): "Hacia la configuración del musulmán en el teatro prelopesco: 1519-1560", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, pp. 293-298. En línea: [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es), consultado el 3/12/2012, [goo.gl/XGhGGt](http://goo.gl/XGhGGt).

Gies, David T. (2003): *El teatro en la España del siglo XIX*, Madrid, Akal.

Gil, Alberto (2009): *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B.

Gili, Jean A. (1989): "La vision de l'étranger dans le cinéma italien de l'époque fasciste", *Revue européen de migrations internationales*, 5/3, pp. 33-43.

Gimeno Ugalde, Esther (2014): "Un cine con acento: Polifonía, multilingüismo y alteridad en el cine de Ventura Pons", *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, pp. 69-84. En línea: [latina.phil2.uni](http://latina.phil2.uni), consultado el 1/11/2014, [goo.gl/rT3X9g](http://goo.gl/rT3X9g).

Girelli, Elisabetta (2009): *Beauty and the Beast: Italianness in British Cinema*, Bristol, Intellect Books.

Gómez, Concha y Sánchez-Mesa, Domingo (2011): "La crónica de sucesos criminales en el relato periodístico y el cinematográfico: el viaje de Edgar Neville entre las calles Fuencarral y Bordadores", UNED, *Signa* (Revista de la Asociación Española de Semiótica), 20, pp. 277-204. En línea: [revistas.uned.es](http://revistas.uned.es), consultado el 13/11/2013, [goo.gl/H4oBFP](http://goo.gl/H4oBFP).

Gómez Alonso, Rafael (2006): "El turismo no es un gran invento: Aperturismo y recepción del ocio y consumo a través del cine español de los 60", *Área Abierta*, 15, pp. 1-10. En línea: [revistas.ucm.es](http://revistas.ucm.es), consultado el 12/8/2013, [goo.gl/J9c1uD](http://goo.gl/J9c1uD).

Gómez de la Serna, Ramón (1997): *Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*, Obras completas X, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

Gómez Vilches, José (1998): *Cine y literatura. Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

González García, Fernando y Valeria Camporesi (2011): "¿Un 'progreso en el arte nacional'? Ibérica Films en España, 1933-1936", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, LXXVII, pp. 265-283. En línea: <http://dialnet.unirioja.es>, consultado el 8/3/2014, <http://goo.gl/yUivtu>.

Gottlieb, Henrik (2004): "Subtitles and International Anglification", *Nordic Journal of English Studies*, 3:1, pp. 219-230. En línea: [ojs.ub.gu.se](http://ojs.ub.gu.se), consultado el 30/3/2014, [goo.gl/V7Gidi](http://goo.gl/V7Gidi).

Goytisolo, Juan (1981): "Cara y cruz del moro en nuestra literatura", *Leviatán: revista de pensamiento socialista*, II época, 4, Madrid, Fundación Pablo Iglesias, pp. 87-96. En línea: [prensahistorica.mcu.es](http://prensahistorica.mcu.es), consultado el 10/5/2015, <http://goo.gl/jYgJM0>.

Goytisolo, Juan (1966 [1976]): *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral.

Green, Naomi (2014): *From Fu Manchu to Kungfu Panda: Images of China in American Film*, Hong Kong, Hong Kong University Press.

Gubern, Román y Domènec Font (1975): *Un cine para el cadalso*, Barcelona, Euros.

Gubern, Román (1977): *El cine sonoro en la II República*, Barcelona, Lumen.

Gubern, Román (1993): "La traumática transición del cine español del mudo al sonoro", *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 3-24. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 6/5/2014, [goo.gl/UneuIN](http://goo.gl/UneuIN).

Gubern, Román (1997): "Prólogo", en Alejandro Ávila, *La censura del doblaje cinematográfico en España*, Barcelona, CIMS.

Gubern, Román (2002): "Mirando hacia otro lado. Literatura y cine en los años cuarenta", en Carlos F. Heredero (coord.) *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 57-76.

Gubern, Román *et alii* (1995) [2005]: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra. 5ª edición.

Gunckel, Colin (2008): "The war of the accents: Spanish language Hollywood films in Mexican Los Angeles", *Film History*, 20, pp. 325-343.

Guntermann, Gail (1978): "A study of the frequency and communicative effects of errors in Spanish", *The Modern Language Journal*, 66(2), pp. 133-139.

Gurpegui, Javier (2000): *El relato de la desigualdad. Estereotipo racial y discurso cinematográfico*, Zaragoza, Ediciones Tierra.

Gutiérrez, Asensio (1977): *La France et les Français dans la littérature espagnole. Un aspect de la xenophobie en Espagne (1598-1665)*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne.

Gwóźdź, Andrzej (2007): "Teutonic Knights, Hakatists, Fascist: The Picture of the German in the Polish Post-War Cinema", *Canadian Review of Comparative Literature*, 34 (3), pp. 352-360. En línea: [ejournals.library.ualberta.ca](http://ejournals.library.ualberta.ca), consultado el 17/2/2012, [goo.gl/D1l5gG](http://goo.gl/D1l5gG).

Hall, Stuart (1995): "The Question of Cultural Identity", en Hall, S. *et alii* (eds.) *Modernity. An Introduction to Modern Societies*, New Jersey, Wiley-Blackwell, pp. 596-634.

Heinink, Juan B. (1993): "El transcurso del cine mudo al sonoro como motivo generador de contradicciones", *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 25-46. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 15/3/2013, [goo.gl/okzdhB](http://goo.gl/okzdhB).

Heinink, Juan B. y Alfonso C. Vallejo (2009): *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*, Madrid, Cátedra y Filmoteca española.

Heredero, Carlos F. (2002): "El abrigo, el sacacorchos y el valor de cambio. Adaptaciones literarias en los años cincuenta", en Carlos F. Heredero (coord.) *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, pp. 77-102.

Heredero, Carlos F. (1996): *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia.

Herman, Lewis y Herman, Marquerite Shalett (1943 [1997]): *Foreign Dialects: A Manual for Actors, Directors and Writers*, Nueva York, Routledge.

Hernández Borge, Julio y González Lopo, Domingo L. (eds.) (2009): *La emigración en el cine. Diversos enfoques*, Actas del Coloquio Internacional Cátedra UNESCO 226 sobre Emigración, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

Hernández-Campoy, Juan M. y J. Camilo Conde-Silvestre (eds.) (2012): *The Handbook of Historical Sociolinguistics*, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell.

Herrera Navarro, Javier (2005): *El cine en su historia. Manual de recursos bibliográficos e Internet*, Madrid, Arco/Libros.

Higson, Andrew (2010): "Transnational developments in European cinema in the 1920s", *Transnational Cinemas*, 1:1, pp. 69-82. En línea: [www.tandonline.com](http://www.tandonline.com), consultado el 3/11/2012, [goo.gl/ldRw8t](http://goo.gl/ldRw8t).

Hill, Jane H. (1995): *Mock Spanish: A Site For The Indexical Reproduction Of Racism In American English*, *Language & Culture: Symposium 2*. En línea: [language-culture.binghamton.edu](http://language-culture.binghamton.edu), consultado el 3/5/2014, [goo.gl/W7KWKC](http://goo.gl/W7KWKC).

Hueso, Ángel Luis (1998): *Catálogo del cine español. Películas de ficción (1941-1950)*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española.

Hutchings, Stephen C. (2008): *Russia and its other(s) on film: screening intercultural dialogue*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

Iglesias Santos, Montserrat (ed.) (2010) : *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Inigo, Marta (2007) : "The Stereotyping of Spanish Characters and their Speech Patterns in Anglo-american Films", *RaeL-Revista Electrónica de Lingüística Aplicada*, 6, pp. 1-15. En línea: [dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es), consultado el 5/9/2011, [goo.gl/BFcYaX](http://goo.gl/BFcYaX).

Ivarsson, Jan (2004): "A short technical history of subtitles in Europe", en *Subtitling and Translation*, [www.transedit.se](http://www.transedit.se), consultado el 22/10/2014, [goo.gl/wVDwpg](http://goo.gl/wVDwpg).

Izard, Natàlia (1997): "El lenguaje en el cine mudo", en José Miguel Santamaría López, et al. (coords.) *Trasvases culturales. Literatura, cine, traducción*, Vitoria, Universidad del País Vasco, pp. 167-172. En línea: [addi.ehu.es](http://addi.ehu.es), consultado el 11/2/2012, [goo.gl/Yfkoa1](http://goo.gl/Yfkoa1).



Jodłowska, Agnieszka (2007): *Doblaje, titulado y voz superpuesta*, tesis de licenciatura inédita, Universidad de Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.

Knauth, K. Alfons (s/f): "Literary Multilingualism I: General Outlines and Western World", en *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*. En línea: [www.eolss.net](http://www.eolss.net), consultado el 4/4/2014, [goo.gl/DEPUua](http://goo.gl/DEPUua).

Komori, Miya (2010): "Going North: Language and Culture Contact in Spanish Emigration Cinema", en Verena Berger y Miya Komori (eds.) *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Viena, LIT, pp. 201-220.

Kracauer, Siegfried (1949): "National Types as Hollywood Presents Them", *Public Opinion Quarterly*, 13 (1), pp. 53-72.

Kunz, Marco (2002): "La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico", en Andrés, Irene, Marco Kunz e Inés d'Ors (eds.) *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Verbum Editorial, pp. 109-137.

Labate, Simon (2012): "Heterolingualism in Second World War Films", *Cetra Paper*, CETRA (Centre for Translation Studies). En línea: [www.cetra.com](http://www.cetra.com), consultado el 5/9/2014, [goo.gl/0N81oe](http://goo.gl/0N81oe).

Labanyi, Jo (1997): "Historia y mujer en el cine del primer franquismo", *Journal of the Institute of Roman Studies*, 5, pp. 211-223. En línea: [www.repositorio.uam.es](http://www.repositorio.uam.es), consultado el 7/2/2013, [goo.gl/JqPWrW](http://goo.gl/JqPWrW).

Lafarga Maduell, Francisco (1995): "La lengua francesa en el teatro español del siglo XVIII" en *L'universalité du français et la présence dans la Péninsule Iberique*, Actes du Colloque de la SIMFLES, Tarragona, pp. 461-473. En línea: [fle.asso.free.fr](http://fle.asso.free.fr), consultado el 5/5/2015, [goo.gl/K3CUlv](http://goo.gl/K3CUlv).

Lara, Antonio (1993): "El plurilingüismo en la poesía de Góngora. Desatinos idiomáticos y comicidad", en Rudin, Ernst (ed.) *Literatura i bilingüisme*, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 127-142.

Larra, Mariano José de (1833 [1981]): "La fonda nueva", en Enrique Rubio (ed.) *Artículos*, Madrid, Cátedra, pp. 234-240.

Larra, Mariano José de (1833 [1981]): "Vuelva usted mañana", en Enrique Rubio (ed.) *Artículos*, Madrid, Cátedra, pp. 190-202.

Larraz, Enmanuel (2013): "Imágenes de lo extranjero en el teatro español de propaganda política (1808-1814)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 9, Universidad de Cádiz, pp. 173-194. En línea: [revistas.uca.es](http://revistas.uca.es), consultado el 1/2/2015, [goo.gl/Fi8Kq8](http://goo.gl/Fi8Kq8).



Larssen-Freeman, Diane y Michael H. Long (1994): *Introducción al estudio de la adquisición de segundas lenguas*, Madrid, Gredos.

Lawless, Katerina (2014): "Constructing the 'other': construction of Russian identity in the discourse of James Bond films", *Journal of Multicultural Discourses*, 9 (2), pp. 79-97.

Leerssen, Joep (s/f): "Imagology: History and Method". Publicación en línea, consultado el 13/3/2014, [www.imagologica.eu/pdf/historymethod.pdf](http://www.imagologica.eu/pdf/historymethod.pdf).

Leijstra, Cobi (2009): *La representación de los mexicanos en "The Virgin of Juarez" y "Bordertown"*, tesina de máster, Universidad de Utrecht. En [dspace.library.uu.nl](http://dspace.library.uu.nl), consultado el 30/3/2012, [goo.gl/Vd4aFs](http://goo.gl/Vd4aFs).

León Jiménez, Raquel (2003): *Identidad multilingüe: el cambio de código como símbolo de la identidad en la literatura chicana*, La Rioja, Universidad de La Rioja.

Lera, Ángel María de (1963 [1964]): *Hemos perdido el sol*, Madrid, Aguilar.

Liberman, Mark (2005): "Fo did it". En línea: [itre.cis.upenn.edu](http://itre.cis.upenn.edu), consultado el 23/7/2013, [goo.gl/EkAl7T](http://goo.gl/EkAl7T).

Liepa, Torey (2005): "The Sound of Silents: Representations of Speech in Silent Film", ponencia en el IV Congreso *Media in Transition*, Massachusetts Institute of Technology. En línea: [web.mit.edu](http://web.mit.edu), 15/10/2013, [goo.gl/NmYuy8](http://goo.gl/NmYuy8).

Liepa, Torey (2008): *Figures of Silent Speech: Silent Film Dialogue and the American Vernacular 1909-1916*, tesis doctoral, Universidad de Nueva York.

Lippi-Green, Rosina (1997 [2012]): *English with an accent: language, ideology, and discrimination in the United States*, Nueva York, Routledge, segunda edición.

Lipski, John M. (s/f-a): "Me want cookie: Foreigner talk as monster talk", sin publicar. En línea: [www.personal.psu.edu/jml34/monster.pdf](http://www.personal.psu.edu/jml34/monster.pdf), consultado el 3/6/2013.

Lipski, John M. (s/f-b): *Anthology of Afro-Iberian texts*, sin publicar. En línea: [www.personal.psu.edu/jml34/papers.htm](http://www.personal.psu.edu/jml34/papers.htm), consultado el 15/12/2013.

Lipski, John M. (1992): "Sobre el español *bozal* del Siglo de Oro: existencia y coexistencia", en *Scripta Philologica in honorem Juan M. Lope Blanch*, I, México, Universidad Autónoma de México, pp.383-396. En línea: [www.personal.psu.edu](http://www.personal.psu.edu), consultado el 12/12/2013, [goo.gl/2kQVNV](http://goo.gl/2kQVNV).

Lipski, John M. (2002): "'Partial Spanish': strategies of pidginization and simplification (from Lingua Franca to 'Gringo Lingo')", en Wiltshire, Caroline R. y Joaquim Camps (eds.) *Romance Phonology and Variation*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 117-143.

Llurda, Enric (1997): "Más allá de la simple comunicación: un estudio sobre la evaluación de la personalidad de hablantes no nativos", en José Luis Ota, Inmaculada Fortanet y Victòria Codina (eds.) *Estudios de Lingüística Aplicada*, Castellón, Universitat Jaume I, pp. 217-223.

López Rodríguez, Francisco Javier (2010): "Entre geishas y samurais. La imagen del japonés en el cine occidental", *I Congreso Euro-Iberoamericano de Alfabetización mediática y culturas digitales*. En línea: [www.gabinetecomunicacionyeducacion.com](http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com), consultado el 12/1/2012, <http://goo.gl/8LpL3v>.

Loshitzky, Yosefa (2010): *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

Lunde, Arne (2010): *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*, Washington, University of Washington Press.

Madrid, David (1999): "Errores gramaticales en la producción escrita de los angloamericanos", en A. Romero *et alii* (eds.) *Educación lingüística y literaria en el ámbito escolar*, Granada, Grupo Editorial Universitario, pp. 609-623. En línea: [www.ugr.es](http://www.ugr.es), consultado el 5/4/2014, [goo.gl/JMwH0r](http://goo.gl/JMwH0r).

Madroñal, Abraham (1998): "Juan Francés, vida entremesil de un personaje literario", *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 963-969. En línea: [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es), consultado el 6/2/2015, [goo.gl/fXFfML](http://goo.gl/fXFfML).

Manero Sorolla, María Pilar (1989): "Imágenes de Francia en la novela picaresca española", en Lafarga Maduell, Francisco (coord.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 427-436.

Maroto de las Heras, Jesús (2007): *Guerra de la Independencia. Imágenes en cine y televisión*, Madrid, Cacitel.

Marsá, Francisco (1992): "Convivencia de lenguas a partir del chino", *Butlletí de la Reial Acadèmia des Bones Lletres de Barcelona*, 43, pp. 297-302. En línea: [www.raco.cat](http://www.raco.cat), consultado el 3/7/2009, [goo.gl/PSC8LS](http://goo.gl/PSC8LS).

Martín, Annabel (2005): *La gramática de la felicidad. Relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*, Madrid, Ediciones Libertarias.

Martín Corrales, Eloy (2002): *La imagen del magrebí en España. Una perspectiva histórica siglos XVI-XX*, Barcelona, Bellaterra.

Martín Corrales, Eloy (2007): "Marruecos y los marroquíes en la propaganda oficial del Protectorado (1912-1956)", en *Imágenes coloniales de Marruecos en España, Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37 (1). En línea: [mcv.revues.org/2942](http://mcv.revues.org/2942), consultado el 16/10/2014.

Martin-Márquez, Susan (2008): *Disorientations. Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*, New Haven, Yale University Press.

Martínez Álvarez, Josefina (2014): "La censura franquista ante el cine patriótico: el caso de la Guerra Peninsular", en Ana Cabrera y Cristina Castilho Costa (coord.) *Atas Congresso Internacional sobre Censura ao Cinema e ao Teatro | 2013*, Lisboa, Centro de Investigação Media e Jornalismo. En línea: [www.cimj.org](http://www.cimj.org), consultado el 3/1/2014, [goo.gl/JK8VNC](http://goo.gl/JK8VNC).

Martínez Bretón, Juan Antonio (1993): "El control cinematográfico en la evolución del mudo al sonoro", en García Fernández, Emilio C. (Coord.) *El paso del mudo al sonoro en el cine español*, IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, Editorial Complutense/A.E.H.C., pp. 109-128.

Martínez Carazo, Cristina (2010): "Immigration and Plurilingualism in Spanish Cinema", en Verena Berger y Miya Komori (eds.) *Polyglot Cinema: Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, Viena, LIT, pp. 157-172.

Martínez Sierra, Juan José *et al.* (2010) : "Linguistic Diversity in Spanish Immigration Films. A Translational Approach", en Verena Berger, Karl Ille and Miya Komori (eds.) *Plurilingualism in Cinema: Language Contact and Migration in France, Italy, Portugal and Spain*, Universidad de Viena, pp. 15-32.

Masson, Alain (1989): *L'image et la parole. L'avènement du cinéma parlant*, París, La Différence.

McGinn, Matthew Edward (2013): "*Rommel, you magnificent bastard*": *The Desert Fox and the rehabilitation of Germany in postwar media*, tesis de máster, San Diego State University. En línea: [sdsu-dspace.calstate.edu](http://sdsu-dspace.calstate.edu), consultado el 21/5/2014, [goo.gl/hlknKk](http://goo.gl/hlknKk).

McLaughlin, Noah (2008): "Code-use and identity in *La Grande Illusion* and *Xala*", en *Glottopol*, 12, pp. 123-134. En línea: [glottopol.univ-rouen.fr](http://glottopol.univ-rouen.fr), consultado el 29/3/2011, [goo.gl/zbOvZ7](http://goo.gl/zbOvZ7).

McMahon, Kevin (2011): "The economic history of subtitles". En línea: [www.wordscreenpark.com](http://www.wordscreenpark.com), consultado el 8/11/2014, [goo.gl/ZNZJoM](http://goo.gl/ZNZJoM).

Medina, Elena (2000): *Cine negro y policíaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes.

Meek, Barbra A. (2006): "And the Injun goes 'How!': Representations of American Indian English in white public space", *Language in Society*, Cambridge University Press, 35 (1), pp. 93-128.

Mendoza, Eduardo (2010): *Riña de gatos*, Barcelona, Planeta.

Mereu Keating, Carla (2013): “100% Italian: The Coming of Sound Cinema in Italy and State Regulation on Dubbing”, *California Italian Studies*, 4:1. En línea: [escholarship.org](http://escholarship.org), consultado el 1/11/2014, [goo.gl/Yp323z](http://goo.gl/Yp323z).

Miller, Randall M. (ed.) (1980): *The Kaleidoscopic Lens: How Hollywood Views Ethnic Groups*, Englewood, New Jersey, Jerome S. Ozer.

Moncho Aguirre, Juan de Mata (2000): *Las adaptaciones de obras de teatro español en el cine y el influjo de este en los dramaturgos*, tesis doctoral. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 3/3/2014, [goo.gl/wLoHBW](http://goo.gl/wLoHBW).

Moncho Aguirre, Juan de Mata (2012): *Teatro capturado por la cámara. Obras teatrales españolas en el cine (1898-2009)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura y Diputación de Alicante.

Monterde, José Enrique (2005): “El cine de la autarquía (1939-1950)”, en Román Gubern *et alii*, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 5ª edición, pp. 181-238.

Monterde, José Enrique (2008): *El sueño de Europa. Cine y migraciones desde el Sur*, Madrid, Ocho y Medio.

Morenilla Talens, Carmen (1997): “El habla del foráneo en el teatro clásico”, en Hernández Sacristán, Carlos y Ricardo Morant Marco (coords.) *Lenguaje y emigración*, Universitat de València, pp. 233-246.

Moreno Fernández, Francisco (1998): *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*, Barcelona, Ariel.

Moreno Fernández, Francisco (2004): “Medias lenguas e identidad”, *III Congreso de la Lengua Española*. En línea: [congresosdelalengua.es](http://congresosdelalengua.es), consultado el 8/3/2015, [goo.gl/BGb95W](http://goo.gl/BGb95W).

Moreno Fernández, Francisco (2012): *Sociolingüística cognitiva*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Morris, Narrelle (2001): “Paradigm Paranoia: Images of Japan and the Japanese in American Popular Fiction of the Early 1990s”, *Japanese Studies*, 21 (1), pp. 45 - 59. En línea: [www.tandfonline](http://www.tandfonline), consultado el 2/4/2011, [goo.gl/G7426T](http://goo.gl/G7426T).

Moussaoui, Nedjma (2013): “Aspects linguistiques du stéréotype de l’Allemand dans les comédies françaises des années 1960”, *Mise au point*, Cahiers de l’association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel, 5. En línea: [map.revues.org/1490](http://map.revues.org/1490), consultado el 20/11/2014.

Moyano, Eduardo (2005): *La memoria escondida: Emigración y cine*, Madrid, Tabla Rasa.

Munro, Murray J. (2003): "A primer on accent discrimination in the Canadian context", *TESL Canada Journal*, 20:2, pp. 38-51. En línea: [teslcanadajournal.ca](http://teslcanadajournal.ca), consultado el 10/11/2012, [goo.gl/ZN4rlo](http://goo.gl/ZN4rlo).

Museo de San Isidro (2003): *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La Tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro.

Mussons, Ana María (1989): "Personajes de la épica francesa en la literatura castellana medieval", en Lafarga Maduell, Francisco (coord.): *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 107-113.

Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton, New Jersey, Princeton UP.

Naficy, Hamid (2009): "From Accented Cinema to Multiplex Cinema," en Janet Staiger y Sabina Nake (eds.) *Convergence Media History*, Nueva York, Routledge, pp. 3–13.

Naficy, Hamid (2010): "Multiplicity and multiplexing in today's cinemas: Diasporic cinema, art cinema, and mainstream cinema", *Journal of Media Practice*, 11 (1), pp. 11-20. En línea: [www.tandfonline.com](http://www.tandfonline.com), consultado el 21/7/2014, [goo.gl/JBMQvG](http://goo.gl/JBMQvG).

Nair, Parvati (2005): *Rumbo al norte. Inmigración y movimientos culturales entre el Magreb y España*, Barcelona, Edicions Bellaterra.

Navarro García, Laura (2008): *Contra el Islam: la visión deformada del mundo árabe en Occidente*, Córdoba, Almuzara.

Navarro García, Laura (2009): "Racismo y medios de comunicación: representaciones del inmigrante magrebí en el cine español", *I/C-Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, pp. 337-362. En línea: <http://icjournal-ojs.org>, consultado el 28/11/2013, <http://goo.gl/9Wd7rd>.

Navarro Martínez, Eva (2009): *Images of Europa in American films 1921-1962*, Working Papers European Studies Amsterdam, Universidad de Amsterdam.

Navarro Tomás, Tomás (1930): *El idioma español en el cine parlante. ¿Español o hispanoamericano?*, Madrid, Tipografía de Archivos.

Nenno, Nancy P. (2010): "Undermining Babel: Victor Trivas's *Niemand'sland*", en Christian Rogowski (ed.) *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Rochester (Nueva York), Camden House, pp. 286-298.

Noriega, Chon A. (ed.) (1992): *Chicanos and Film: Representation and Resistance*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Norris, Stephen M. y Zara M. Torlone (eds.) (2008): *Insiders and outsiders in Russian cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

O'Sullivan, Carol (2007): "Multilingualism at the multiplex: a new audience for screen translation?", *Linguistica Antverpiensia*, 6, pp. 81-95. En línea: [lans-tts.uantwerpen.be](http://lans-tts.uantwerpen.be), consultado el 24/2/2012, [goo.gl/qHHEGv](http://goo.gl/qHHEGv).

Pandey, Anjali (2010): "Method in the Movies: A Sociolinguistic Analysis of the 'Magic' of Language Learning", *International Journal of Arts and Sciences*, 3:11, pp. 393-415. En línea: [openaccesslibrary.org](http://openaccesslibrary.org), consultado el 25/2/2014, [goo.gl/flpl8W](http://goo.gl/flpl8W).

Pastor Cesteros, Susana (2003): "El habla para extranjeros: su papel en el aprendizaje de segundas lenguas", *RESLA*, 16, pp. 251-271. En línea: [dialnet.unirioja.es](http://dialnet.unirioja.es), consultado el 4/11/2012, [goo.gl/e3K2Ll](http://goo.gl/e3K2Ll).

Peersman, Catharina (2012): "Written Vernaculars in Medieval and Renaissance Times", en Hernández-Campoy, Juan M. y J. Camilo Conde-Silvestre (eds.) *The Handbook of Historical Sociolinguistics*, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, pp. 639-654.

Peña Ardid, Carmen (2011): "Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas ante el cine", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187-748, pp. 346-379. En línea: [arbor.revistas.csic.es](http://arbor.revistas.csic.es), consultado el 5/6/2015, [goo.gl/uudyCT](http://goo.gl/uudyCT).

Pérez Rasilla, Eduardo (2010): "Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo", en Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 87-116.

Pérez-Reverte, Arturo (1995): *La piel del tambor*, Madrid, Alfaguara.

Pérez Sinusía, Yolanda (2015): *Del texto narrativo a la pequeña y gran pantalla: las recreaciones fílmicas y televisivas en ELE*, tesis doctoral inédita, Universidad Carlos III (Madrid).

Poplack, Shana (1980): "Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: towards a typology of code-switching", *Linguistics*, 18:7/8, pp. 581-618. En línea: [www.sociolinguistics.uottawa.ca](http://www.sociolinguistics.uottawa.ca), consultado el 14/3/2012, [goo.gl/cM7u0u](http://goo.gl/cM7u0u).

Puente Sánchez, Javier de la (2007): "Los moros en *El Quijote*", *Foro de Educación*, 9, pp. 37-45. En línea: [forodeeducacion.com](http://forodeeducacion.com), consultado el 3/5/2015, [goo.gl/msPFTa](http://goo.gl/msPFTa).

Quargnolo, Mario (1986): *La parola repudiata. L'indredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*, Gemona, La Cineteca del Friuli.

Querol Sanz, José Manuel (2010): "El otro magrebí en la literatura española", en Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 63-86.

Quevedo, Francisco de (1631 [1699]): "El libro de todas las cosas y otras muchas más", en *Obras de Francisco Quevedo Villegas*, vol. 1, Amberes, pp. 457-468. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 6/11/2014, [goo.gl/reImwJ](http://goo.gl/reImwJ).

Ramírez Berg, Charles (2002): *Latino images in film. Stereotypes, subversion and resistance*, Austin, University of Texas Press.

Rey Reguillo, Antonia del (ed.) (2007): *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*, Valencia, Tirant lo Blanch.

Rey Reguillo, Antonia del y Nieto Ferrando, Jorge (2013): "Transiciones del turismo en el cine español de ficción de los años cincuenta y sesenta", *Actas del Congreso Internacional Hispanic Cinemas*, en *Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Universidad Carlos III, Getafe, pp. 987-1002. En línea: [roderic.uv.es](http://roderic.uv.es), consultado el 8/10/2014, [goo.gl/5nioAj](http://goo.gl/5nioAj).

Ricento, Thomas (2003): "The discursive construction of Americanism", *Language & Society*, 14 (5), pp. 611-637. En línea: [www.upf.edu](http://www.upf.edu), consultado el 25/8/2012, [goo.gl/d85UD6](http://goo.gl/d85UD6).

Richardson, Michael (2010): *Otherness in Hollywood cinema*, Nueva York, Continuum.

Roche, Jörg (1998): "Variation in Xenolects (Foreigner Talk)", *Sociolinguistica*, 12, pp. 117-139. En línea: [epub.ub.uni-muenchen.de/14134](http://epub.ub.uni-muenchen.de/14134), consultado el 1/7/2105.

Rolón Collazo, Lissette (2002): "Turistas y españoladas adaptadas: imágenes e invenciones nacionales", en Josep Gavalda y Ramon X. Rosselló (eds.): *La cultura mediàtica: modes de representació i estratègies discursives*, Universitat de València, *Quaderns de Filologia*, 1, pp. 239-248.

Romero Tobar, Leonardo (2009): "La poesía y la prosa narrativas", en Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 531-545.

Rossholm, Anna Sofia (2006): *Reproducing Languages, Translating Bodies. Approaches to Speech, Translation and Cultural Identity in Early European Cinema*, Estocolmo, Stockholm University. En línea: [www.diva-portal.org/](http://www.diva-portal.org/), consultado el 4/4/2011, [goo.gl/ZcVeUs](http://goo.gl/ZcVeUs).

Rubio Alcover, Agustín (2013): "Pionerismo relativo y autoría compartida. Mito contra Historia del cine español", *Historia y Comunicación Social*, 18, pp. 307-316. En línea: [revistas.ucm.es](http://revistas.ucm.es), consultado el 27/5/2014, [goo.gl/8toSG1](http://goo.gl/8toSG1).



- Ruiz, Juan (1330 [1979]): *Libro de Buen Amor*, Madrid, Magisterio Español.
- Said, Edward (1978 [1990]): *Orientalismo*, Madrid, Libertarias.
- Salvador, Antxon (2009): *Español de cine. Lo que hay que ver*, Barcelona, Blume.
- Salvador Plans, Antonio (2004): "Los lenguajes 'especiales' y de las minorías en el Siglo de Oro", en Cano, Rafael (coord.) *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, pp. 771-797.
- Sampedro, José Luis (1985): *La sonrisa etrusca*, Madrid, Alfaguara.
- Sanaker, John Kristian (2008): "Les indoubables. Pour une éthique de la représentation langagière au cinéma", *Glottopol*, 12, pp. 147-160. En línea: [glottopol.univ-rouen.fr](http://glottopol.univ-rouen.fr), consultado el 3/5/2012, [goo.gl/JpZzP3](http://goo.gl/JpZzP3).
- Sanaker, John Kristian (2010): *La rencontre des langues dans le cinéma francophone*, Québec, Les Presses de l'Université Laval / L'Harmattan.
- Sánchez-Biosca, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial.
- Sánchez-Mesa, Domingo (2008): "Imágenes del inmigrante en la literatura española", en Ríos Rojas, Aurelio y Guadalupe Ruiz Fajardo (eds.) *Didáctica del español como segunda lengua para inmigrantes*, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 158-190.
- Sánchez Romero, Manuel (2005): "La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias", *Revista de Filología Alemana*, 28, pp. 9-28. En línea: [revistas.ucm.es](http://revistas.ucm.es), consultado el 28/3/2014, [goo.gl/FYgITE](http://goo.gl/FYgITE).
- Sánchez Salas, Daniel (1998): "La figura del explicador en los inicios del cine español", *Actas del VI Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, pp. 73-84. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 10/10/2014, [goo.gl/ts6YpJ](http://goo.gl/ts6YpJ).
- Santaolalla, Isabel: (2005): *Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza y Ocho y Medio.
- Sassi, Fouad (2008): *Le personnage arabe dans le cinéma français*, memoria de máster, Universidad de Montréal. En línea: [www.erudit.org](http://www.erudit.org), consultado el 7/11/2014, [goo.gl/Vvyc4W](http://goo.gl/Vvyc4W).
- Sato, Kyoko (1998): *Evaluative reactions towards "foreign accented" English speech: the effects of listeners' experience on their judgements*, tesis de máster, Universidad



de Alberta. En línea: [era.library.ualberta.ca](http://era.library.ualberta.ca), consultado el 10/3/2013, [goo.gl/hcem4u](http://goo.gl/hcem4u).

Schendl, Herbert (2012): "Multilingualism, Code-switching, and Language Contact in Historical Sociolinguistics", en Hernández-Campoy, Juan M. y J. Camilo Conde-Silvestre (eds.) *The Handbook of Historical Sociolinguistics*, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, pp. 520-533.

Șerban, Adriana (2012): "Translation as Alchemy: the Aesthetics of Multilingualism in Film", *MonTI* (Monografías de Traducción e Interpretación), Universidad de Alicante, 4, pp. 39-63. En línea: [www.repository.uji.es](http://www.repository.uji.es), consultado el 8/10/2014, [goo.gl/HJ6NJ0](http://goo.gl/HJ6NJ0).

Sender, Ramón J. (1962 [1973]): *La tesis de Nancy*, Madrid, Magisterio Español.

Serés, Guillermo (2009): "La narrativa", en Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 287-309.

Serra, Ilaria (2009): *The Imagined Immigrant: Images of Italian Emigration to the United States between 1890 and 1924*, Madison, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press.

Shaheen, Jack G. (2001): *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People*, Northampton, Massachusetts, Interlink Publishing Group.

Shohat, Ella y Robert Stam (1985): "The cinema after Babel: language, difference, power", *Screen*, 26, 3-4, pp. 35-58.

Shohat, Ella y Robert Stam (2002): *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.

Silva Rodríguez, Manuel (2012): "Imágenes del otro: colombianos y extranjeros en el cine contemporáneo de ficción", *Anagramas*, Universidad de Medellín, 10 (20), pp. 37-52. En línea: [revistas.udem.edu.co/](http://revistas.udem.edu.co/), consultado el 22/9/2013, [goo.gl/mvxnPu](http://goo.gl/mvxnPu).

Skotarczak, Dorota (2012): "The image of the West in the films of socialist Poland", *Our Europe*, 1, pp. 33-37. En línea: [www.ptpn.poznan.pl](http://www.ptpn.poznan.pl), consultado el 1/3/2015, [goo.gl/ON57ld](http://goo.gl/ON57ld).

Smith, Alison (2013): "Crossing the linguistic threshold: Language, hospitality and linguistic exchange in Philippe Lioret's *Welcome* and Rachid Bouchareb's *London River*", *Studies in French Cinema*, 13:1, pp. 75-90.

Smith, Erica (2008): "Representations of the Japanese in Contemporary Australian Literature and Film", *New Voices*, 2, pp. 41-62. En línea: <http://newvoices.jpfsydney.org>, consultado el 19/10/2013, <http://goo.gl/mD2ekx>.

Smith, Stacy L., Marc Choueiti y Katherine Pieper (2014): "Gender Bias without Borders. An investigation of female characters in popular films across 11 countries", Los Angeles, Geena Davies Institute on Gender in Media, University of Southern California, pp. 1-41. En línea: [seejane.org](http://seejane.org), consultado el 17/2/2015, [goo.gl/8Qmy2i](http://goo.gl/8Qmy2i).

Sojo Gil, Kepa (2011): "La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los cincuenta tras el Pacto de Madrid (1953)", *Ars Bilduma*, Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco, 1, pp. 37-52. En línea: [www.ehu.eus](http://www.ehu.eus), consultado el 28/3/2013, [goo.gl/qdETOA](http://goo.gl/qdETOA).

Soria Tomás, Guadalupe (2010): "Inmigración y novísima dramaturgia española", en Iglesias Santos, Montserrat (ed.), *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 117-138.

Szabo, Michelle (2006): "I Meant to Say That": How Adult Language Learners Construct Positive Identities Through Nonstandard Language Use", *TESL Canada Journal*, 24, 1, pp. 21-39. En línea: [www.teslcanadajournal.ca/](http://www.teslcanadajournal.ca/), consultado el 19/10/2010, [goo.gl/VdNQug](http://goo.gl/VdNQug).

Tayyara, Abed el-Rahman (2014): "The Representations of Arab-Muslims through the Language Lens", *Cultural Encounters, Conflicts, and Resolutions*, 1 (2), Cleveland State University. En línea: [engagedscholarship.csuohio.edu/](http://engagedscholarship.csuohio.edu/), consultado el 5/1/2015, [goo.gl/qm6DrQ](http://goo.gl/qm6DrQ).

Toplin, R.B. (ed.) (1993) *Hollywood as Mirror: Changing Views of "Outsiders" and "Enemies" in American Movies*, Westport, Greenwood Press.

Torreiro, Casimiro (1995 [2005]): "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)", en Gubern, Román et alii, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 5ª edición, pp. 295-340.

Torres, Augusto M. (2004): *Directores españoles malditos*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.

Trueba, David (1995): *Abierto toda la noche*, Madrid, Anagrama.

Trujillo, José Ramón (2004): "Fuentes documentales de la literatura en español en el África subsahariana. Tradición, traducción y modernidad", *Linguax. Revista de Lenguas Aplicadas*, separata, Madrid, Universidad Alfonso X el Sabio. En línea: [www.uax.es](http://www.uax.es), consultado el 23/4/2015, [goo.gl/S8iv2v](http://goo.gl/S8iv2v).

Tsurutani, Chiharu (2012): "Evaluation of speakers with foreign accented speech in Japan: the effect of accent produced by English native speakers", *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, 33:6, pp. 589-603.

Usandizaga, Guillem (2009): "Lises y leones en el teatro", en Boixareu, Mercè y Robin Lefere (coords.) *La Historia de Francia en la Literatura Española. Amenaza o modelo*, Madrid, Castalia, pp. 269-286.

Vaíllo, Carlos (1989): "Los franceses, antípodas de los españoles en Gracián", en Lafarga Maduell, Francisco (coord.) *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 417-425.

Valle Fernández, Ramón del (1962): *Anuario español de cinematografía (1955-1962)*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo.

Van Dijk, Teun (2004): "Discurso y dominación", Grandes conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas, 4, Universidad de Bogotá. En línea: [www.discursos.org](http://www.discursos.org), consultado el 2/2/2011, [goo.gl/8ur690](http://goo.gl/8ur690).

Van Dijk, Teun (2006): "Ideology and Discourse Analysis", *Journal of Political Ideologies*, 11 (2), pp. 115, 140. En línea: [www.discursos.org](http://www.discursos.org), consultado el 4/2/2011, [goo.gl/xFvUUw](http://goo.gl/xFvUUw).

Vasey, Ruth (1997): *The World According to Hollywood, 1918-1939*, Wisconsin, University of Wisconsin Press.

Vasile, Aurélia (2007): "L'Étranger – un ennemi nécessaire. Représentation de l'Autre dans le cinéma roumain pendant le régime national-communiste de Nicolae Ceausescu", *Sciences Humaines Combinées*, 2. En línea: [revuesshs.u-bourgogne.fr/](http://revuesshs.u-bourgogne.fr/), consultado el 27/10/2013, [goo.gl/pYvW3p](http://goo.gl/pYvW3p).

Vázquez Montalbán, Manuel (1983): *Los pájaros de Bangkok*, Barcelona, Planeta.

Velázquez García, Mario Alberto (2007): "La construcción de la imagen de México en Estados Unidos desde una perspectiva de riesgo", *Frontera Norte*, 20 (39), pp. 37-67. En línea: [www.redalyc.org](http://www.redalyc.org), consultado el 14/2/2013, [goo.gl/6DcqA2](http://goo.gl/6DcqA2).

Verdía, Elena (2002): "Variables afectivas que condicionan el aprendizaje de la pronunciación: reflexión y propuestas", en Miguel, L. y N. Sans (eds.) *Didáctica del español como lengua extranjera*, Madrid, Fundación Actilibre, pp. 223-241.

Vesselínova Pavlova, Pavlina (2002): "Voces desafinadas: sobre los extranjeros en el teatro breve del siglo XVII", en Lobato, María Luisa y Francisco Domínguez Matito (eds.) *Memoria de la palabra*, Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 1812-1817. En línea: [cvc.cervantes.es](http://cvc.cervantes.es), consultado el 30/3/2012, [goo.gl/Qi5v4a](http://goo.gl/Qi5v4a).

Villalón, Fernando (1558? [1965]): *Viaje de Turquía*, Madrid, Espasa-Calpe. En línea: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com), consultado el 26/6/2015, [goo.gl/95oKB9](http://goo.gl/95oKB9).

Villanueva, Darío y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.) (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo*, Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. II, Universidade de Santiago de Compostela.

Vincendeau, Ginette (2012): "Hollywood Babel. The coming of sound and the multiple language versions", en Stephen Neal (ed.) *The Classical Hollywood Reader*, Nueva York, Routledge, pp. 137-146.

Vignoles, Vivian L., Seth J. Schwartz y Koen Luyckx (2011) (eds.): *Handbook of Identity Theory and Research*, Nueva York, Springer.

Wahl, Chris (2005): "Discovering a Genre: The Polyglot Film", *Cinemascope-Independent Film Journal*, 1. En línea: [www.cinemascope.it](http://www.cinemascope.it), consultado el 8/6/2012.

Walshe, Shane (2009): *Irish English as Represented in Film*, serie *Bamberg Studies in English Linguistics*, 53, Nueva York / Oxford, Peter Lang.

Wang, Hanying (2012): "Portrayals of Chinese Women's Images in Hollywood Mainstream Films", *Intercultural Communication Studies*, 21 (3), pp. 82-92. En línea: [ww2.uri.edu](http://ww2.uri.edu), consultado el 30/5/2014, [goo.gl/oue7PF](http://goo.gl/oue7PF).

Xing, Jun (1998): *Asian America through the Lens: History, Representations, and Identity*, Walnut Creek, California, Altamira Press.

Young, Colleen E. (2003): "College Students' Reactions to Accents of L2 Learners of Spanish and English", *Selected Proceedings of the First Workshop on Spanish Sociolinguistics*, Somerville, Lotfi Sayahi, pp. 107-111. En línea: [www.lingref.com](http://www.lingref.com), consultado el 6/9/2014, [goo.gl/WB0r6Y](http://goo.gl/WB0r6Y).

## **BASES DE DATOS, BIBLIOTECAS, HEMEROTECAS Y VIDEOTECAS DIGITALES**

Alesves, Fernando: *Enciclopedia del Cine Español*. [enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.es](http://enciclopediacineespa-fernando.blogspot.com.es).

Archivo Abierto Institucional de la Universidad Carlos III de Madrid: [e-archivo.uc3m.es/](http://e-archivo.uc3m.es/).

Base de datos de doblaje en España: [www.eldoblaje.com](http://www.eldoblaje.com).

*Base de datos de películas calificadas*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: [goo.gl/u1x1l3](http://goo.gl/u1x1l3).

Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Nacional de España): [bdh.bne.es](http://bdh.bne.es).

Biblioteca Digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid: [www.memoriademadrid.es](http://www.memoriademadrid.es).

Bibliothèque Numérique RERO DOC (Réseau des Bibliothèques de Suisse occidentale): [doc.rero.ch](http://doc.rero.ch).

Filmoteca Virtual de Alemania en *Das Bundes Archiv*: [www.filmothek.bundesarchiv.de](http://www.filmothek.bundesarchiv.de).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com).

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: [goo.gl/thbtB6](http://goo.gl/thbtB6).

Hemeroteca Digital del periódico ABC: [hemeroteca.abc.es](http://hemeroteca.abc.es).

Hemeroteca Digital del periódico *La Vanguardia*: [goo.gl/zb09WY](http://goo.gl/zb09WY).

Hemeroteca Digital del periódico *The New York Times*: [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com).

IMDb (Internet Movie Database): [www.imdb.com](http://www.imdb.com).

Internet Archive: [archive.org](http://archive.org).

Plataforma ERIC (Institute of Education Sciences): [eric.ed.gov](http://eric.ed.gov).

Plataforma *Érudit*: [www.erudit.org](http://www.erudit.org).

Portal *European Film Gateway*: [www.europeanfilmgateway.eu](http://www.europeanfilmgateway.eu).

RACO. Revistes Catalanes amb Accés Obert: [www.raco.cat](http://www.raco.cat).

Repositori de contingut lliure RODERIC, Universitat de València: [roderic.uv.es](http://roderic.uv.es).

Repositori Digital de la Filmoteca de Catalunya: [repositori.filmoteca.cat](http://repositori.filmoteca.cat).

Repositori Universitat Jaume I: [www.uji.es](http://www.uji.es).

Repositorio de la Universidad Autónoma de Madrid (Biblos-e Archivo): [repositorio.uam.es](http://repositorio.uam.es).

Repositorio Institucional de la Universidad Central de Venezuela: [saber.ucv.ve](http://saber.ucv.ve).

Repositorio de la Universidad de California: [escholarship.org](http://escholarship.org).

Tesis Doctorales en Red: [www.tdx.cat](http://www.tdx.cat).